This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Vet. Ger. III B. 848

VITTORIA

Kestner del. Casabene lit.

Römiſche Studien

von

A. Keſtner, Ph. D.

Königlich Hannoverſchem Legationsrath, Vice-Präſidenten des Archäologiſchen Inſtituts in Rom, Mitglied gelehrter Geſellſchaften in Rom, Neapel, Göttingen, London, Stockholm u. ſ. w.

Mit einem Titelkupfer.

Berlin.

Verlag der Deckerſchen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei.

1850.

LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY OF OXFORD
29 SEP. 1939

Meinem Freunde

dem Geheimen Kanzlei-Rath

Blumenbach

in Hannover

zur Erinnerung an die Freude gemeinschaftlicher Forschungen

gewidmet.

Vorwort.

In dieser ernsten Zeit, wo die Leidenschaft der Politik alle Gemüther so überwiegend beherrscht, ist die Aussicht mißlich, ob Arbeiten, welche die milden Künste des Friedens betreffen, Gehör finden werden.

Jedoch, wenn unsere Zeit sich eine Epoche des Fortschritts nennt, worunter nur Einsicht, Veredlung und Verfeinerung verstanden werden kann, so werden die, welche solcher Zeit anzugehören sich freuen, besorgt auf die Gefahren hinblicken, von denen die Künste und Wissenschaften bedroht sind; denn Leidenschaften führen zu Kämpfen, und Kämpfe zur Barbarei; und die Edleren unter denen, welche die Waffen führen müssen, werden dieselben gebrauchen, um, als Kämpfer für die Veredlung der Menschen, der Barbarei sich entgegen zu stämmen.

Neben diesem Gesichtspunkte sieht Verfasser sich von einem fast noch stärkeren Beweggrunde getrieben, gerade jetzt mit diesen römischen Studien hervorzutreten, die seine in Rom in mehrjährigem Verkehr mit Kunst und Künstlern gesammelten Erfahrungen zusammenfassen. Nationalgefühl ist heute der Drang, der die Völker mit ihren Fürsten zu gestaltender

Thätigkeit belebt. Deutſches Nationalgefühl iſt es auch, was den Verfaſſer zu dieſen Arbeiten belebte, und ihn antrieb, den Deutſchen vor Augen zu legen, wie hoch unſere Nation begabt iſt, die ſchönen Künſte im erhabenen Sinne zu üben, zur Verherrlichung der Ideen, die uns die theuerſten und heiligſten ſind.

Solche Geſichtspunkte treffen die jetzige Zeit. Der höchſte Beweggrund aber iſt ein ſolcher, der gar keiner Zeit Schranken kennt, da dieſe Arbeiten das in allen Völkern hoher Kultur wohnende Ewige zum Gegenſtande haben; denn das Ziel der römiſchen Studien iſt, das Schöne lehrreich zu machen und das Profane von den Edlen hinwegzuweiſen.

Berlin, gedruckt in der Deckerſchen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei.

Inhalt.

Seite

I. Die Stanzen des Raphael, betrachtet als eine Epopee in vier Gesängen 1

Werth des Studiums großer Werke — Größe Raphaels als Philosoph, Historiker, Dichter und Maler — Seine vier Stanzen so fein und klar gedacht, daß keine einzige der Darstellungen des einen Zimmers in das andere hinübergetragen werden kann.

II. Archimedes und seine vier Schüler, Gruppe in der Schule von Athen 11

Geistige und malerische Vollkommenheit dieser Gruppe, gleichsam die Ueberschrift der Schule von Athen.

III. Michel Angelo's Erschaffung des ersten Menschen 14

Adam, die schönste Mannsgestalt von der Hand dieses Meisters; für die Bedeutung dieser Gruppe, den bisherigen Erklärungen entgegen, wird eine neue Auslegung vorgeschlagen.

IV. Mode und Ballet 18

Bedeutung des Bürgerrechts in der Weltstadt — Ein modernes Portrait — Verstümmelnde Herrschaft der Mode, einer tyrannischen Handhaberin unsinniger Schneidergesetze — rebellisch gegen die Natur, deshalb feindselig der Kunst — mit unreinen Gedanken die Reinen befleckend — Der Triumph solchen Unsinns das Ballet — Der theatralische Tanz, ein häßlicher Zweig der schönen Kunst geworden — Antike Kunst im Gegensatz — Grazie,

Seite

Adel und Zucht muß sein, wo menschliche Formen erfreuen sollen — Nicht gemeine Effektverständige, sondern wahre Dichter, sollen die Ballets komponiren.

V. Catalani, die Sängerin 27

Große Gesinnung das mächtigste Element des Gesangs. Ihre Stimme sprengte die eisernen Thore der Gefängnisse — die volle Größe ihres Genie's blieb unbekannt beim Mangel großer Komponisten, ihrer würdig — In ihrem God save the King ertönte eine ganze Nation aus ihrem Munde allein — Ihre große Wohlthätigkeit, ein Ausfluß ihrer Gesinnung — Sentimentalität ihr fremd — Anekdoten.

VI. Paganini, der Violinspieler 33

Tritt als ein Unbekannter im Jahre 1819 in Rom auf — seine Musik bezaubert und empört — die Physiognomik der Musik — gab seine großen Anlagen zu erkennen, denen die Gesinnung nicht entsprach — diese verräth ihn an blendenden Effekt, verschmolzen mit betrügerischem Seelenunrath — Erklärende Gerüchte, seinen Lebenswandel betreffend — durch seinen Vortrag unterstützt — Beschreibung seiner Person und einer seiner musikalischen Aufführungen, einer Effekt-Komödie — Dieser weitbewunderte Mann nur eine Violine, der höheren Menschheit fremd.

VII. Rossini, der Opern-Komponist 52

Seine Musik der Parnaß im Salon — Unläugbar sein Genie — von profaner Natur — unter den Ausnahmen Wilhelm Tell — sein Stabat Mater ein Vergehen an unserem höchsten und ehrwürdigsten tragischen Gegenstande — Verdrängung der klassischen Werke — die profanste Musik früherer Zeit heiliger, als die heiligste unsrer Tage — der ehemals geliebte Moment, heute gehaßt — Ein aufgeputzter Nachklang einst empfundener Musik betäubt die Schwachen, kränkt die Starken und betrübt Natur und Poesie.

VIII. Thorwaldsen 66

Der geistige Zustand unsrer Zeit, analog der Aria cattiva des römischen Sommers — Thorwaldsen, ein Jüngling noch in

Seite

spätem Alter, rastlos das Schöne zu geben und zu nehmen — That und Entschluß nur in der Kunst, von Produktivitätsdrang überwältigt — stets fähig zum Werk, unfähig und karg im Wort — ohne Wissenschaft tiefwissend — lernend nur durch aufmerksames Horchen — befreundet mit Allen, ohne eigentlichen Freund, ohne Geliebte — heftig im Widerwillen — sympathetisch für menschlich Großes — Trefflicher Kamerad im Umgange — Seine guten Freunde — Sinn für Musik, Dichtkunst, Theater, mit wenig Kritik — starke Konstitution — genügsam in Lebensbedürfnissen und häuslichem Behagen — verträumt seine Jugend — die Statue des Jason öffnet seine große Laufbahn — Anekdoten.

IX. Vittoria, die schöne Winzerin von Albano 81

Wie arm an Glücksgütern, so reich an Naturgaben — Bewunderung und Verzweiflung der Künstler, deren ein halbes Hundert ihr Bildniß unmöglich fanden — Diese Unerreichbarkeit wird entwickelt durch Blicke in die klassische Kunst und Vittoria's Seelenvollkommenheit, harmonisch ihrer körperlichen — Ihr Individuum, eine lebende Harmonie von Idealen antiker Götter — ein Verschmelzen vollkommener Züge mit vollkommenem Geiste — Merkwürdige Bestätigung der in der Schönheit liegenden Mannichfaltigkeit durch sie.

X. Koch, der Landschafts- und Geschichtsmaler..... 94

Ein Hirtenknabe, erinnert an Giotto's Geschichte — zuerst begeistert durch die Apokalypse — Sein Beschützer giebt ihn zu einem Bildhauer, mit dem er sich nicht verträgt — dann nach Stuttgart in die Carlsschule und die Malerakademie — Seine schnellen Fortschritte in den Wissenschaften, die ihn für immer befruchten — Seine Flucht aus dem Schulzwange — Er kommt nach Strasburg, von der Freiheit begeistert, deren Falschheit er erkennt — flieht in die Schweiz — geneset durch die Natur — kommt nach Florenz und Rom — befreundet mit Carstens, Thorwaldsen, Riepenhausen — Seine große Produktivität — geht nach Wien, das ihm unbehaglich — wird zur Zeit des Kongresses mit den interessantesten Männern befreundet — geht wieder nach Rom — die Sabiner Gebirge

Seite

erwecken ihn zu patriarchalischen Kompositionen — Sein Studium des Dante und seine Kompositionen aus dem Inferno — Sein Geist steigt in klassischen Berührungen — doch bleibt er ein geistesfreier Tyroler sein Lebelang — Sein Charakter kindlich-großartig, treu, gerecht, wohlwollend, aufopfernd, heiter — bleibt in seiner Reinheit bis ans Ende seines Lebens — Seine Lieblingsschriftsteller — Starb in Armuth — ging seiner Zeit voran — ward nur von Wenigen verstanden — wird es desto mehr werden in Zukunft.

XI. Gebrüder Riepenhausen 110

Ihr Verdienst für die neue Richtung der Kunst in Aufsuchung vor-raphaelischer Werke.

XII. Cornelius und Overbeck 113

Die heutige Zeit der Kunst ungünstig — Landschaftsmalerei — Unauslöschlicher Beruf zur Kunst, menschlich begründet — Entwickelung der Kunst früherer Jahrhunderte — Raphael, der Hochpunkt der Entwickelung, entführt die Künstler der Natur — Schneller Verfall unter der Autorität italiänischen Styls — Kurze Hülfe der Caracci — Einfluß der Könige Frankreichs — Winkelmann schloß das verlorene Schöne auf, schaute über Jahrtausende zurück — die deutsche Jugend über Jahrhunderte und fand den christlichen Typus wieder — öffnet einen neuen Weg der Kunst um den Anfang des 19ten Jahrhunderts — Erstes Werk al Fresco in Rom — Excesse der Bewunderer der alt-modernen Kunstwerke erregen Göthen gegen sie — Ihre Vertheidigung in einer Abhandlung — deren Haupt-Inhalt mit Göthe's Ansichten übereinstimmend — Recension der W. K. F. beleuchtet — Göthe's Aeußerungen über die neue Kunstrichtung — Sichtbare Resultate derselben: Overbeck und Cornelius, mit Einschluß aller Künstler derselben Richtung — Schwierigkeiten heutiger Kunsturtheiler — Fresken in Villa Massimo — Cornelius — Philipp Veit — Koch — Schnorr — Overbeck — Führig — Wirkungskreise dieser Künstler in Deutschland — Wilhelm Schadow — Werke in Rom von Metz und Schrader — Verzeichniß von Overbecks Werken — Allgemeine Eigenschaften derselben —

Der Umriß — hiſtoriſche Kunſt — Geſetze der Kunſt und Natur verſchieden — der große Gehalt der Maler alter Zeit — der hiſtoriſche Maler ein epiſcher Dichter — Styl — Epos — Overbecks Gemälde, der Triumph der Religion in den Künſten genannt — Beſchreibung derſelben, von Overbeck verfaßt — Gegenſatz der modernen und antiken Kunſt — Hoheit der letzteren, uns unerreichbar — Vom Schönen — Cornelius, ſein Wirken und ſeine Werke — Glyptothek und Ludwigskirche in München — Campo Santo in Berlin — verſchiedene Charakter dieſer drei Werke: antik, katholiſch, chriſtlich — Schild, vom König von Preußen als Pathengeſchenk der Königin Victoria dargebracht — Briefe der Königin und des Prinzen Albert — Uebereinſtimmung und Verſchiedenheit der Deutſchen und Engländer in Beziehung auf die ſchönen Künſte — Shakespeare — Händel — Holbein — Mode-Sklaverei — Sir Joſua Reynolds — Flaxman — Hogarth, epiſches Genie der Engländer, im Gegenſatz mit dem anderer Nationen — Naivität — ihre Kunſtanlagen, begünſtigt durch edle Menſchennatur — Verhältniß der bildenden zur Dichtkunſt — Kunſtphiloſophie — bei den Engländern von ihrer praktiſchen Richtung beſchränkt — Natur der Farbe, im Gegenſatz mit der Zeichnung.

I.

Die Stanzen des Raphael im Vatican,

betrachtet

als eine Epopee in vier Gesängen.

Die historische Kunst.

Zur That erweckt vom Heldenthume,
Pflückt sich der Bildner Frucht und Blume
Im tausendjährigen Weltgefild;
Und was er aus dem Füllhorn streute,
Ist kunstverklärtes Einst und Heute:
Im Augenblick Jahrhundertbild.

Die Gedanken großer Männer sind eine Saat die, in die Menschheit gesäet, durch Jahrhunderte wachsend, noch in den spätesten Geschlechtern Früchte zeugt. Große Künstler sind Propheten und ihr befruchtender Gehalt ist ihre Größe. So die ruhmwürdigen Werke, welche der Vatican umschließt.

Was auch über die Stanzen und die Sixtinische Kapelle gesagt und geschrieben worden, täglich treten neue Beschauer herein, und neue Begeisterung erzeugt neue Anschauung und neue Ideen. Und wenn es denen, die in glücklichen Momenten zu den schaffenden Geistern sich aufschwangen, ein Beruf ist, das Gefundene mit ihren Genossen zu theilen, so werden sie nicht nur diesen, ihren Verbündeten im Pflegen des Schönen, willkommen sein, sondern auch denen, die auf den Gesichtspunkt des Moralisch-Nützlichen beschränkt, die göttliche Unabhängigkeit des Schönen nicht begreifen können. Denn auch diese wissen doch, daß die Erkenntniß des Schönen den

Menſchen veredelt, der Umgang mit großen Männern unſere Kraft und Geſinnung erhöht, während eine dem Bewunderten gewidmete Huldigung uns bewahrt vor rechtsvergeſſender Selbſtüberſchätzung und menſchenhaſſendem Hochmuth.

Manches Geiſtreiche und Belehrende, das wir von Schriftſtellern empfangen, erhöht uns den Werth der weltberühmten Fresco-Gemälde in den päpſtlichen Zimmern, ausſchließlich die Stanzen genannt, und vermehrt unſere Bewunderung jenes Raphael, der, ein Wunder der Schöpfung, in einem Alter von 37 Jahren, noch ein Jüngling, in künſtleriſcher Fülle ſtarb, nachdem er das Schöne zu einer, in der neuern Geſchichte außer ihm nie geſehenen Höhe entwickelt hatte. Manches Hiſtoriſche über die Entſtehung dieſer Gemälde, manche Winke für Künſtler, manche wiſſenſchaftliche Deutungen ſind in Zergliederung dieſes vielhaltigen Stoffes in Büchern bekannt gemacht, und ſo die großen und kleinen Einzelheiten dieſer erhabenen Werke von tauſend Stimmen gebührend erhoben worden; wir aber wollen dieſelben als ein großes Ganzes ins Auge faſſen, und erfreuen uns in dieſem Geſchäfte des von philoſophiſchem Tiefſinn beſeelten Künſtlers, indem wir wahrnehmen, daß Alles, was die vier Stanzen in Gemälden enthalten, von einem einzigen Gedanken umfaßt wird, und gleich einer heiligen Epopee von vier Geſängen, aus dieſem Grundgedanken entſpringt. Raphaels Ruhm wird nicht dadurch geſchmälert, daß die von ihm hier ausgeführten Ideen durch gelehrte und geiſtreiche Freunde ergänzt und bereichert wurden. Daß er von einem ſolchen Beiſtand begünſtigt war, iſt anerkannt und oft erwähnt worden; und wenn wir uns ſagen müſſen, daß ſeine wiſſenſchaftlich-hiſtoriſche Anordnung der griechiſchen Philoſophen und anderer geſchichtlicher Elemente des Alterthums, Gelehrſamkeit erforderte, ſo erwägen wir, daß dem Genie zur künſtleriſchen Auffaſſung wiſſenſchaftlicher Geſichtspunkte Andeutungen und Winke genügen; denn jeder Künſtler von Genie iſt ein geborner Philoſoph: mit angeborner Geiſteskraft ſchaut er auf den Grund des Weſens der Dinge und nur das Faktiſche braucht ihn gelehrt zu werden.

Indem wir nun zu dem Standpunkte unſeres Künſtlers, vor ſeinen Werken ſtehend, uns aufzuſchwingen ſuchen, werden wir den großen Raphael als Philoſophen, Hiſtoriker, Dichter und Maler ſehen.

Auch dem, welcher vielleicht mit meinen Auslegungen nicht in ihrem ganzen Umfange einverſtanden ſein könnte, habe ich dieſelben dennoch nicht vergebens mitgetheilt, wenn ich einen Weg zeige, wie durch Verfolgung der Bezüge der reichen Darſtellungen in jenen Räumen die erhebende Freude an ihrer Schönheit gewinnen kann.

Die Verherrlichung der Wohnräume des Oberhauptes der Chriſtenheit durch die Kunſt, war der dem Raphael vorgeſchriebene Gegenſtand.

Welch eine mächtige Begeiſterung mußte den Jüngling, dem das Schöne der ganzen Welt inne wohnte, ergreifen, da er den Ruf empfing, in der heiligen Hauptſtadt der Chriſtenheit die Gemächer zu zieren, in welchen der Statthalter Chriſti, der für ihn erhabenſte aller Menſchen, ſelbſt athmete. Den heiligen Beruf ſeines Herren ſelbſt nahm er daher zum Gegenſtande, einen Beruf, der ihm, über allen anderen Sterblichen, den Namen des heiligen gab. So ward die Glorie, das Heil und die Macht des Chriſtenthums ſein Gegenſtand, und die ruhmwürdige Stelle des heiligen Vaters. Dieſe Aufgabe iſt es, die wir mit muſterhafter Klarheit ausgeführt, in den vier Stanzen, vergleichbar vier Geſängen einer Epopee, durch Raphaels Meiſterhand erfüllt ſehen.

Auf die Offenbarung, die Seele des Ganzen, zu leiten, geht Raphael mit der Tiefe des Philoſophen in dem Zimmer, die Segnatura genannt, welches wir zuerſt zu betrachten haben, zu dem Gegenſatze dieſer Himmelsgunſt zurück, indem er an das Bedürfniß des endlichen Menſchen erinnert, ſich an das Ewige anzulehnen und zugleich ſein Unvermögen hinſtellt, durch bloß menſchliche Kräfte das Göttliche zu ergründen. So entſteht der erſte Canto der Epopee, welcher heißt: „Der Menſch ſucht die Gottheit und findet ſie.“

Wo die Gottheit nicht entgegen kam, wie unser Gott den Christen, blieben die Menschen auf menschliche Kräfte beschränkt. Sie suchten die Gottheit entweder auf dem Wege des Verstandes oder der Phantasie. Das erstere spricht aus das Gemälde der Philosophie, Schule von Athen genannt, das zweite stellt der Parnaß dar. Aber die menschlichen Anstrengungen selbst des erleuchtetsten der vorchristlichen Völker, der Griechen, wenn gleich noch jetzt unsere weisesten Lehrer in den Wissenschaften und Künsten, waren aus eigenen Mitteln nicht vermögend, den rechten Gott zu finden. Siehe er kommt herab in seiner Dreieinigkeit: dritte Wand, die Theologie, auch disputa del sacramento genannt. Und als die Menschen durch das Licht der wahren Gottheit erleuchtet waren, wurden sie erleuchtet auch über das, was recht ist auf Erden: dem Geiste der vom Himmel gesandten Religion entstieg die Gerechtigkeit, die Seele der christlichen Ordnung, Wohlfahrt und Zufriedenheit. Dieses ist die Bedeutung des Gegenstandes der vierten Wand der Segnatura, der allegorischen Darstellung der Gerechtigkeit.

So ist die Offenbarung entwickelt in diesem Zimmer, dem ersten das er malte. Von den kleinern Darstellungen, welche die so eben ausgelegten großen Bilder an der Decke und an den Wänden begleiten, reden wir unten.

Der zweite Canto heißt: „Gott sendet den Gläubigen hülfreiche Botschaft in Zeiten der Gefahr.“ Hier steht uns der hülfreiche Segen des Christenthums in seinen Wirkungen unter den Menschen vor Augen. Wie mächtig muß dieses Heil sein, wenn unser Gott in großen Fällen den Christen durch sichtbare Himmelsbotschaften bekundet, daß er zu ihrer Rettung von oben auf die Erde herabgestiegen. Dieser gleichartigen großen Fälle sind auf den vier Wänden viere dargestellt, nämlich: 1) St. Peter von dem Engel aus dem Gefängniß geführt; 2) der Kirchenräuber Heliodor, von Engeln aus dem Tempel verjagt; 3) der ungläubige Priester in Bolsena, durch das Wunder der Hostie zum Glauben zurückgeführt, und 4) die Himmelserscheinung der Apostel Petrus und Paulus, durch welche der erschreckte Attila von den Verheerungen

des Landes abläßt und von seinem Zuge nach Rom durch Papst Leo I. abgewandt wird.

Nachdem nun der Künstler der Gottheit und den großen Wirkungen ihres Beistandes, als der Grundlage seines Gegenstandes, in den beiden ersten Gemächern oder Gesängen, Genüge gethan, war im dritten der Verwalter heiliger Dinge auf Erden, der Statthalter Christi zu verherrlichen. Der dritte Gesang heißt also: „die göttliche Macht durch den Statthalter Christi verwaltet.“ Vier merkwürdige Thaten aus dem Leben der Päpste hat er zu diesem Zweck ausgewählt, drei ruhmwürdige und eine Thatsache, in welcher die heilige Person des Papstes gereinigt wird von einer unwürdigen Beschuldigung; nämlich: 1) die Krönung Carls des Großen durch Leo III., den Großen; 2) die durch das Gebet Leo's IV. gehemmte Feuersbrunst im Borgo, der von ihm erbauten Vorstadt Roms; 3) der Sieg desselben Leo über die Saracenen bei Ostia, und endlich 4) der Schwur Leo's III. aufs Evangelium, der ihn von dem Verdacht der Simonie reinigte. Der merkwürdigen Thaten einer so langen Reihe von Päpsten, die bis auf Raphaels Zeiten regiert hatten, war eine so große Menge, daß er viele Gemächer damit hätte zieren können. Auf den vier Seiten des einzigen Zimmers, auf die er hierzu sich beschränkt sah, regiert der Name Leo ohne Zweifel deswegen, weil dieser Theil seiner Arbeiten im Vatican in die Regierungszeit Leo's X. fiel, dessen Namen er durch solche Beziehungen ehrte.

War nun im dritten Gesange der heilige Herrscher verherrlicht, dem Gott die Verwaltung göttlicher Dinge in die Hand gelegt, so blieb im vierten noch übrig, die Macht der weltlichen Herrscher durch den Segen der offenbarten Religion zu heiligen, und so heißt der vierte Canto: „die christliche Religion heiligt den weltlichen Thron.“ Constantin der Große, der historisch erste christliche Kaiser, ist daher der Gegenstand desselben, und folgende vier Thatsachen auf den vier Wänden des Constantinsaales dargestellt, erfüllen den Gedanken: 1) seine Bekehrung, da er das Kreuz am Himmel erblickt und die Stimme hört: „hierin ist der Sieg“; 2) seine

Taufe; 3) der Sieg über ſeinen und der Chriſten Feind, den Kaiſer Maxentius, die berühmte Conſtantinſchlacht, (das höchſte Meiſterwerk aller Schlachtſtücke); und endlich 4) Conſtantins Beſchenkung des heiligen Stuhls mit weltlichem Beſitz.

Um unſern Vortrag über Entwickelung der Grundidee dieſes Gedichts in Gemälden nicht zu unterbrechen, iſt bisher nur von den ſechszehn Hauptgemälden der vier Stanzen gehandelt worden; jetzt ſind noch die kleineren Darſtellungen, die in jedem der Zimmer die Hauptgemälde begleiten, zu beſprechen, indem jede derſelben dazu beiträgt, den ſo eben entwickelten Sinn der Stanzen durch harmoniſche Fülle zu vollenden. Wenn jedes der vier Gemächer in ſeinen vier Hauptgemälden mit einem großen Muſikchore verglichen werden kann, ſo ſind die Nebengemälde kleine Melodien, durch welche die großen volltönender werden; denn jedes dieſer Stücke harmonirt ſo ſehr mit denen, die es begleitet, daß keines derſelben von einer Stanze in die andere hinübergetragen werden könnte, ohne hier zu disharmoniren, und dort die Fülle des Einklangs zu vermindern.

Beginnen wir wieder mit der Segnatura, deren Inhalt wir den erſten Geſang der Epopee genannt, und mit der Aufſchrift bezeichnet haben: „der Menſch ſucht die Gottheit und findet ſie," eine Bezeichnung, durch welche wir in der Allgemeinheit eines troſtreichen philoſophiſchen Spruches den ſinnreichen Raphael belauſcht zu haben uns ſchmeicheln möchten. Die vier Ueberſchriften: causarum cognitio über der Schule von Athen, oder Philoſophie, numine afflatur über dem Parnaß, divinarum rerum cognitio über der Theologie, und jus suum unicuique tribuens über der Gerechtigkeit, ſind in den vier ſymboliſchen Figuren an der Decke, der Philoſophie, Phantaſie, Religion und Gerechtigkeit perſonificirt. Was dieſen Geſtalten als ſymboliſchen an Lebensathem gebricht, hat Raphael durch Anmuth erſetzt. Wohl ſind ſie die ſchönſten ihrer Art. In ihnen hat Raphael die Blüthe ſeines künſtleriſchen Jugendvermögens in dem erſten Auffluge ſeines über die Schule Perugino's ſich erhebenden Genius niedergelegt; durch den Adel ihres Erſcheinens bereichert er von oben herab die Fülle der Schönheit, die in dieſen Wohnräumen uns von allen Seiten erquickt.

Dieſelbe Schönheit glänzt herab auch von den vier Darſtellungen in oblongen Räumen, den Hauptgemälden zur Linken an der flachgewölbten Decke; wo wir die Aſtronomie neben der Philoſophie ſehen, die Verdammung des Marſyas durch den Apollo neben dem Parnaß, den Sündenfall neben der Theologie, und das Urtheil des Salomo neben der Gerechtigkeit.

Betrachten wir nun näher die Weisheit des Künſtlers in der Wahl dieſer Gegenſtände, ſo können wir ſeinen Tiefſinn nicht genug erheben, wenn wir die allegoriſche Figur der Aſtronomie als Begleiterin der Philoſophie der Alten erblicken, während wir in derſelben die augenfälligſte Beſtätigung unſerer Auslegung des Gemäldes der ſogenannten Schule von Athen begrüßen. Denn wie konnte die Unzulänglichkeit menſchlicher Anſtrengungen zur Findung der Gottheit, im Gegenſatz mit der Offenbarung, ſchlagender dargeſtellt werden, als durch das Umherſchweifen des menſchlichen Geiſtes in der endloſen Unermeßlichkeit der fernen zahlloſen Welten, mit denen millionenweiſe die Sphären beſäet ſind. Der Anſicht eines Schriftſtellers, daß mit dieſer Figur die Aſtrologie gemeint ſei, bedürfen wir daher nicht, und bleiben bei unſerer einfacheren Deutung, die unſerer Auslegung des Ganzen zur Beſtätigung gereicht.

Die Darſtellung des Sündenfalles, welche, wie oben geſagt, an der Decke das Gemälde der Theologie begleitet, gehört nicht allein künſtleriſch, wie ein Schatten, der den Glanz des Lichts erhöht, an dieſe Stelle, ſondern vollendet auch zugleich den Gedanken der Erlöſung und der darin enthaltenen Offenbarung.

Das Urtheil des Salomo, wie geſagt, der allegoriſch und ſymboliſch dargeſtellten Gerechtigkeit zur Seite, erfreut uns nicht allein durch die Schönheit der Compoſition und den Adel der Geſtalten, den engen Raum mit künſtleriſchem Geſchick bedeckend, ſondern wirft auch die Strahlen des mildeſten Geiſtes im Zimmer umher. Zur größeſten Verherrlichung der Gerechtigkeit hat Raphael dieſen aus der heiligen Schrift genommenen, in der ganzen Chriſtenheit berühmten Richterſpruch hier hingeſtellt, in welchem der Richter den Geiſt ſeiner Entſcheidung der Mutterliebe entſchöpfte, und der Künſtler daher in dieſem ſchönen

Vorfalle dem Richter gleichsam zuruft: „willst du die ganze Fülle der Weisheit üben, dann mußt du, neben der Strenge deines Amtes, dich auf die Liebe verstehen.“ Außerdem wird der Werth dieser liebenswürdigen Episode durch den Kontrast erhoben des gleichgestalteten Bildes, welches gegenüber an derselben Decke, den Contraposto des Salomon-Urtheils bildet, nämlich der vom Apollo verurtheilte Marsyas. Eben so vielseitig ist wieder dieses kleine Bild. Während es nämlich dem Parnaß, und den an diesen himmlischen Regionen versammelten großen Sängern, durch die Andeutung der niederen Gesangs-Sphäre des Marsyas, einen erhebenden Gegensatz gewährt, hebt es zugleich, nach der entgegengesetzten Seite hin, durch den Kontrast des grausamen Egoismus einer wilderen Zeit, die milde Richterweisheit des Salomo, in einem Raume, wo das Christenthum triumphirt.

Nach Abhandlung der gewölbten Decke des Zimmers der Segnatura gehen wir zu den Darstellungen in den niederen Räumen dieses Gemaches über, und erkennen, daß auch diese, den Hauptbildern aufs Wesentlichste angehörend, die Harmonie des hier herrschenden Gedankens vollenden. Kein Raum durfte leer bleiben, der die große Idee erweitern konnte, und jeder derselben war dem Künstler willkommen, um seines Ideenreichthums sich zu entladen.

Zu der obengedachten Folge der Hauptbilder zurückkehrend, sehen wir zuerst, unter der Schule von Athen, an die philosophische Wirksamkeit der großen Denker unter den Griechen erinnert, in vier Darstellungen: 1) einen Kreis von Philosophen, der über den Erdglobus sich bespricht; 2) die Belagerung von Syrakus, vertheidigt durch die Erfindungen des Archimedes; 3) die darauf erfolgte Einnahme dieser Stadt, und 4) die Ermordung des Archimedes bei der Plünderung derselben; endlich 5) die contemplative weibliche Figur, ihren Fuß auf einen Globus gestützt, scheint ein symbolisches Zubehör dieses Gedankens.

Ueber die Auslegung der unter dem Parnaßgemälde in Chiaroscuro ausgeführten beiden Darstellungen, welche von einigen Gelehrten auf die Bücher des Numa Pompilius und die Sibyllinischen

Bücher bezogen werden, müssen wir der in der „Beschreibung Roms“ von Platner, Bunsen u. s. w. geäußerten Ansicht den entschiedensten Vorzug geben, da dieselbe mit dem Geiste der Harmonie übereinstimmt, den wir in den Stanzen als Grundgesetz entwickeln. Denn nach dem Traume Raphaels, in welchem er den Musensitz der Alten wiederbelebte, lag es ihm am nächsten, auf die beiden berühmtesten von den Musen begeisterten Heldendichter der alten Welt, den Homer und dessen Nachahmer Virgil und zugleich auf deren vornehmste Gesänge hinzuweisen. Hiernach erfüllte der Künstler in dem einen dieser episodischen Chiaroscuro-Gemälde gleichsam den von Alexander dem Großen ausgesprochenen Wunsch, die Bücher des Homer bei Achilles Gebeinen niederzulegen; in dem anderen giebt er die kunstbeschützende Handlung eines anderen großen Herrschers, des Kaisers August, der die Verbrennung der Aeneide des Virgil verbot.

Die unter dem Gemälde der Theologie befindlichen vier Chiaroscuro-Darstellungen stimmen, nach dem Gesetze der Harmonie, wieder in die Gedanken des Hauptbildes nicht nur ein, sondern wiederholen dieselben im Kleinen, nämlich sie deuten hin:

1) auf den christlichen dreieinigen Gott in der Begegnung des heiligen Augustin mit einem Knaben, der, nach einer Legende, ihm sagt, es sei leichter mit dem Schälchen, das er in der Hand hält, das Meer auszuschöpfen, als das Geheimniß der Dreieinigkeit zu ergründen;

2) auf die Madonna, als die der Dreieinigkeit am nächsten stehende Person;

3) auf das Heil der Erlösung, durch ein im Sinne der vorchristlichen Religionen vorgestelltes Opfer; und endlich

4) auf die geistige Beschäftigung mit himmlischen Dingen, durch eine weibliche Person, welche in Richtung und Gebärde sich zum Himmel wendet.

Der allegorischen Darstellung der Gerechtigkeit in ihren Haupteigenschaften: Klugheit, Vor- und Umsicht, Mäßigung und Kraft, auf der vierten Wand der Segnatura über dem Fenster, ist sehr geschickt die Einsetzung des geistlichen Rechts durch Papst Gregor IX.

und des weltlichen durch Kaiser Justinian, zu den Seiten des Fensters in schönen Fresco-Gemälden hinzugefügt, und unter dem ersteren auf die göttliche Inspiration des heiligen Vaters hingedeutet, durch das Chiaroscuro-Oblongum, darstellend den Moses mit den Gesetztafeln, von Jehovah seinem Volke herabgesandt.

Unter dem Justinian sehen wir in einem Chiaroscuro einen bewaffneten Mann zu einer Volksmenge reden. Was für ein Gewalthaber hier seine Befehle ausspricht, ist nicht aufgeklärt worden.

Wir gehen nun zum zweiten Zimmer, gleichsam zweiten Canto der Epopee über, und sehen in den vier Deckengemälden den Sinn dieses Zimmers durch analoge Gegenstände des alten Testaments bereichert. Wie der Gott des alten Bundes eben so wundermächtig zum Beistande der Gläubigen unter ihnen erscheint, sehen wir hier 1) im Traume des Jakob; 2) dem Opfer des Isaak; 3) dem Moses vor dem feurigen Busche, und 4) im Jehovah, dem Abraham seine Nachkommenschaft verheißend. No. 1 steht über dem heiligen Petrus; No. 2 über der Messe von Bolsena; No. 3 über dem Heliodor und No. 4 über dem Attila.

In dem zweiten, dritten und vierten Zimmer sind Raphaels Chiaroscuro-Bilder in späterer Uebermalung verschwunden; diese liegen daher außer den Grenzen unserer Untersuchungen. So auch die schönen Chiaroscuro-Figuren des Polidor da Caravaggio im zweiten Zimmer, die schwerlich in Raphaels erstem Plane gelegen haben, sondern mit seiner Einwilligung von diesem seinem ausgezeichneten Schüler, den er vorzüglich gern hatte, hinzugefügt sein mögen. Die „Beschreibung von Rom" von Platner, Bunsen u. s. w. enthält das Nähere über dieselben.

II.

Archimedes und ſeine vier Schüler,

Gruppe im Vordergrunde der Schule von Athen.

Tönend Wort, ſei ſtark genug zu tragen,
Was des Malers ſtille Farben ſagen.

Das Einzelne der Kompoſitionen der Stanzen iſt von geiſtreichen Schriftſtellern älterer und neuerer Zeit, als Bellori, Montagnani, Heinſe (im Ardinghello), Kugler, Paſſavant, Platner, Bunſen ꝛc., (in der Beſchreibung von Rom) und manchen Anderen, vielſeitig und befriedigend bearbeitet, und gehört nicht in dieſe Darſtellung, welche die Entwickelung der Grundideen der in den vier Stanzen enthaltenen Darſtellungen zum Gegenſtande hat.

In dem Geſchäfte jedoch, das ich mir hier vorgeſetzt: die Größe der Wundergaben des größeſten Malers als Muſter hinzuſtellen, kann ich mich nicht enthalten, bei einer Gruppe zu verweilen — vielleicht der vollkommenſten in der neueren Kunſt — die in ſofern zu meinem Gegenſtande weſentlich gehört, als ſie den vollſten Inbegriff des anmuthigſten künſtleriſchen Vermögens und philoſophiſchen Tiefſinnes des unvergleichlichen Raphael zuſammenfaßt. Ich meine die Gruppe der vier Jünglinge, in dem Vordergrunde der Schule von Athen, die von Archimedes unterrichtet werden, und wünſche ergänzend auf den Zuſammenfluß der Vollkommenheiten dieſer Gruppe aufmerkſam zu machen.

Lehre iſt der Sinn dieſer ſogenannten Schule von Athen. Das tönende Wort mangelt dem Maler, und nur durch Hinſtellung der weiſen Männer, welche die Geſchichte als lehrbegabt uns nennt, kann er daſſelbe zum Beſtandtheile ſeines Bildes machen. Das geiſtige Wort verkörpern kann er nur durch Geſtalt, dem Auge erfaßlich. Hierzu wählt Raphael, der ſeine Grenzen kennt und bis zur äußerſten Schranke ſeine Flügel ſchlägt, die mathematiſche Figur, als die dem Organ des Auges ſichtbare Begränzung der Verknüpfungen von Verſtandeserzeugniſſen. Um den Sinn des ganzen Bildes uns ſo nahe wie möglich maleriſch vorzuführen, ſetzt er die Handlung des Lehrens, als ſollte dieſe Gruppe die Aufſchrift des Bildes ſein, in einen kleinen Raum zuſammengedrängt, am Unmittelbarſten unſerem Anblick entgegenkommend, in den Vordergrund. Der Begriff von Lehre treibt ſeinen produktiven Geiſt, um den Gedanken ſo voll tönend als möglich zu erſchöpfen, auf die Stadien des Erfaſſungsvermögens der Lernenden; und die vier Hauptſtadien deſſelben ſind mit den klarſten Zeichen in den vier Schülern des Archimedes zu erkennen. Der unterſte niedergekauerte, in ſeinem Hinſtarren auf die geometriſche Zeichnung, mit ſeinem ſchlaff hingerichteten Zeigefinger und den in den Martern unvermögenden Denkens oft durchfingerten Haupthaaren, wird es nie begreifen; der mittlere, auf ein Knie geſtützt, zugleich Mittelpunkt der Gruppe und Wendepunkt des Gedankens, iſt auf gutem Wege dem Verſtändniß nahe, und ſieht ſich nach Beiſtand um; der dritte, höhere, dem letzteren rechts (dem Beſchauer links) zeigt, in ſeiner freudig aufgeregten Befriedigung, die ſein ſcharfer Blick vollendet, mit dem energiſchen Zeigefinger gleichſam auf den Punkt hin, den ſein Verſtand klar ſieht; er iſt gerade in dem Moment des Erkennens; der vierte endlich, der zugleich am höchſten geſtellte, zugleich geiſtig höchſte, von ſeinen Gefährten den übrigen dreien voran, hat den Satz ſchon klar begriffen, und drückt in ſeelenerheiterter Miene und mit einer den überraſchenden Geiſtesgenuß bezeichnenden Geſtikulation der erhobenen Hände die Freude aus, ſich hinein zu vertiefen.

Dieſer Seelenreichthum, in den Geſtalten der auserleſenſten, edelſten Jünglinge ausgeſprochen, iſt nun noch niedergelegt in einer Gruppe,

die an Vollkommenheit alles vereinigt, was in der bildenden Kunst Schönheit der Anordnung und Anmuth der Linien im Ganzen und in den Theilen genannt werden kann.

Wenn der philosophische Satz, daß die Linie der Ellipse die vollkommenste Form sei, durch zu nüchterne Abstraktion dem Gefühle des Schönen vielleicht eine kleine Wunde versetzt, so werden die, welche zum Erkennen des Schönen berufen sind, sich gern fortgerissen sehen von dem Schwunge der Rundheit, im Gegensatze gedacht mit den augenhemmenden Ecken. Diese Befriedigung gewährt unsere Gruppe, deren Grundlinie, den obigen Satz unterstützend, eine vollkommene Ellipse ist. Vier der edelsten Theile dieser Menschenfiguren, ihre Häupter nämlich, gewähren den Hauptzug der ellipsenartigen Linie, und der fünfte ist deren Mittelpunkt. Nächst den Häuptern wird den Extremitäten des menschlichen Körpers, insonderheit den Händen, von den Mustermalern mit Recht eine besondere Hochachtung erwiesen, und nicht selten sehen wir die Mühe und den Zwang, mit denen die Künstler in diesem Betracht zu kämpfen hatten, ihren Werken an. Hier in dieser Gruppe sehen wir an den fünf menschlichen Gestalten, neun Hände der edelsten Bildung wie einen Kranz in die Bogenlinie, und zwar in den befriedigendsten Intervallen, einstimmen, während eine jede derselben die Bedeutung ihres Eigenthümers erhöhet, und zeigt, wie viel ein Künstler durch eine Hand vermag.

So erfüllt das Genie nach göttlicher Eingebung die höchsten Gesetze der Kunst; an uns ist es, zu erkennen, die Gründe auszulegen, zu bewundern und zum Muster hinzustellen.

III.

Michel Angelo's Erſchaffung des erſten Menſchen.

Stolz biſt du, Gottes Bild zu ſein?
O Menſch, ein luftiger Wiederſchein!
Der nur von dem gehalten ſteht,
Von dem er kommt, zu dem er geht.

Vom Raphael uns trennend, ſuchen wir den Michel Angelo in der Sixtiniſchen Kapelle auf, in ſeiner Epopee an der Wölbung der Kapelle, in welcher Jehovah ſein Held iſt, und ſchwingen uns empor zu dem Momente, wo der Schöpfer ſein Weltenwerk krönt, indem es ihm gefiel, am ſechsten Tage in ſeiner vollendeten Schöpfung ſein eigenes Bild zu ſehen, und den Gedanken ſeines Ebenbildes auf Erden zu wirklichem Leben zu vollenden, wo der Keim des Menſchengeſchlechts ſich löſete von Gottes Schöpfergedanken.

Zwei Geſtalten vollenden uns das Bild in der vierten Abtheilung der Decke: der ſchaffende Jehovah, den wir in der vorhergehenden Reihe von Darſtellungen in ſturmwindähnlichem Fluge durch die Himmelsſphären in jedem Augenblicke neue Welten aus dem Nichts hervorrufen geſehen, der, von einer Engelgruppe umgeben, die erſchaffene Erde umſchwebend, den Erſchaffungsfinger ſeitwärts dem erſten Menſchen entgegen ſtreckt, während dieſer, träumend geträumt, in beginnend angedeuteter Bewegungs-Fähigkeit, auf einem Hügel liegt, ſeine Linke dem Schöpfer eben ſo entgegen ſtreckend, ſo daß die Zeigefingerſpitzen Beider ſich berühren.

Der Bedeutung dieſer Handlung wurden ſchon vor Alters, nahe der Lebenszeit Buonarotti's, die verſchiedenſten Auslegungen gegeben. Condivi will einen Befehl, Vaſari eine Segnung in der Bewegung Jehovah's ausgedrückt ſehen. Mit Recht wird in der „Beſchreibung von Rom" von Platner, Bunſen ꝛc. dieſe offenbar irrige Erklärung gerügt, und ſtatt derſelben die Anſicht ausgeführt, daß der von Michel Angelo gewählte Moment nicht die Erſchaffung, ſondern die Begeiſtigung des erſten Menſchen ſei, welche man ſich wie die Mittheilung eines elektriſchen Funkens durch die beiden Fingerſpitzen zu denken habe.

Dieſe Auslegung iſt anſprechend, ſchon durch die Annahme eines geheimnißvollen geiſtigen Verkehrs des Schöpfers mit dem Geſchaffenen und wird unterſtützt durch die kunſtgerechte Betrachtung, daß die im zweiten Buche Moſe enthaltene Erzählung der Begeiſtigung vermittelſt der Einblaſung des Odems in die Naſe nicht maleriſch ſei. Jedoch hat dieſe Auslegung den zerſtörenden Einwurf gegen ſich, daß, wenn hier die Begeiſtigung Adams vorginge, nicht eine derſelben vorhergegangene Handlung angenommen werden kann, welche ebenfalls die Begeiſtigung erfordert, und folglich als unmöglich erſcheint. Denn wir fragen: „Wer hat dem Adam vor ſeiner Bewegungsfähigkeit den Arm aufgehoben und den Zeigefinger ausgeſtreckt?"

Wir haben daher eine einfachere und ganz bibliſche Auslegung vorzuſchlagen, und beharren auf der früheren Annahme, daß hier die Erſchaffung des erſten Menſchen, und zwar der eigentliche Moment derſelben dargeſtellt ſei, nach dem V. 27 des erſten Buchs Moſe: „Und Gott ſchuf den Menſchen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes ſchuf er ihn." In den an dieſer Decke die Erſchaffung des Adam vorbereitenden Darſtellungen ſehen wir, daß der ausgeſtreckte Zeigefinger der Schöpferfigur nur das Erſchaffen bedeutet, und finden uns genöthigt, dieſen Gedanken feſtzuhalten. Gerade das Bild, welches dem gegenwärtigen in der Reihefolge unmittelbar vorangeht, und die Erſchaffung der Sonne zum Gegenſtande hat, ſpricht auf's Deutlichſte die Abſicht des Künſtlers aus, durch den ausgeſtreckten Zeigefinger die Worte der heiligen Schrift: „Es werde" und die in demſelben

Augenblicke geſchehene Erfüllung des Werdens darzuſtellen; vollkommen klar wird uns dieſe Bedeutung durch die, nach geſchehener Erſchaffung der Sonne umgewandte, und in den Himmels-Sphären weiter fort eilende Geſtalt des Schöpfers mit wiederum ausgeſtrecktem Zeigefinger vor einem neuen Weltkörper, um in dieſen gar unzulänglichen Mitteln auszudrücken: „Von Augenblick zu Augenblick ruft er Welten ins Leben.“

Nichts Anderes als die Rechte des Schöpfers konnte das ſymboliſche Werkzeug des Erſchaffens ſein, und von der Hand des Schöpfers deſſen Willen zugleich That und Erfüllung iſt, nur der Zeigefinger, weil dieſer, nach Menſchenart der Vertreter der Hand, den Entſchluß und den Willen an den Tag legt.

Indem wir nun die Worte der Geneſis: „Nach ſeinem Bilde ſchuf Gott den Menſchen“ zurückrufen, fordern wir den, der die Bedeutung des Bildes der Erſchaffung Adams erkennen will, auf, an einem ſtillen Orte, einen ebenen, unbewegten Waſſerſpiegel aufzuſuchen, und mit ausgeſtrecktem Zeigefinger über denſelben ſich hinab zu neigen, ſo lange bis ſein Zeigefinger die ſchlichte Waſſerfläche berührt hat. Die Geſtalt, die er unter ſich, ihm entgegenblickend, ſieht, ſeinen Zeigefinger berührend, iſt ſein Bild, eben ſo wie es Jehovah in ſeiner eben vollendeten Schöpfung am ſechsten Tage gefiel, ſein Bild zu erblicken. Da iſt der Widerſchein, aus welchem Michel Angelo's Darſtellung ihren Sinn erhält. Der Erſchaffungsfinger, den wir ausgeſtreckt ſehen, giebt dem Bilde, in demſelben Augenblicke ſeines Aufs, die irdiſche Wirklichkeit, und ſo hat Buonarotti aufs Buchſtäblichſte dargeſtellt: „Nach ſeinem Bilde erſchuf Gott den Menſchen.“ Denn was iſt vollſtändiger ſein Bild, als der Widerſchein ſeiner Geſtalt? Und die ganze Schöpfung, welcher Michel Angelo hier das Bild Gottes aufgedrückt, iſt ein Widerſchein des Schöpfers.

So wie nun der große Buonarotti hier den Sinn der Bibel auf's Tiefſte ergriffen, ſo hat er mit derſelben Tiefe den Sinn der Menſchheit ausgeſprochen; denn der Menſch iſt das Bild Gottes nicht allein im Erſcheinen vor den Augen gedacht, ſondern auch die Selbſtbeſchauung macht ihn, über allen andern Geſchöpfen, der Gott-

heit ähnlich. Und wenn gleich ſein Werden und Sein an die Erde geknüpft, von allen irdiſchen Mängeln beladen iſt, ſo ſtammt er von Gott, und der erhabenſte in dieſem Bilde uns vor Augen gelegte Sinn, iſt, daß der Menſch ein von Gott beſchauetes, und ſchon vom erſten Augenblicke ſeines Daſeins an durch ſein Aufſchauen zur Gottheit erquicktes Weſen iſt.

Wir befürchten nicht den Einwurf gegen unſere Idee des Wiederſcheins, daß einige Theile Adams von der Richtung jener des Schöpfers abweichen. Daß die Rechte im Wiederſchein, wie immer, die Linke wird, unterſtützt aufs Kräftigſte unſere Anſicht. Die Hauptunterſchiede der beiden Geſtalten, der ſich erhebende Oberleib Adams, und das gekrümmte linke Knie, deuten, dem Gegenſtande vollkommen gemäß, auf die ſo eben beginnende Fähigkeit der Bewegung und den anfangenden Willen des Wandelns auf der ſchönen Erde; die Bewegung des linken Beines gilt dem linken Fuße, der ſchon auf dem Boden ſteht und auf welchem der Schwung der im Aufſtehen begriffenen Geſtalt ruhen wird; eine Verflechtung des eben vergangenen, des gegenwärtigen und des kommenden Moments.

IV.

Heutige Mode. — Ballet.

Das Fatum ſtarb, das Götter einſt gebändigt;
Ein neues folgte jenem, das geendigt,
In deſſen Codex flatterhafter Seiten
Nichts andres ſteht als leere Kleinigkeiten:
Tyrannin, Mode, über Jung und Alt,
So klein, und doch ſo mächtige Gewalt!

In die Betrachtung der Weltweiſen uns zu vertiefen, gewährt uns die gedankenreiche Stille der ewigen Roma eine würdige Stimmung. Aber aus allen Ländern wandern die Menſchen zur Weltſtadt herein, ein Bürgerrecht fordernd, und was die Welt in ihren weiten Theilen Verſchiedenſtes hat, wandelt hier neben einander im bunteſten Gemiſch. Aus der Sixtina und von dem gigantiſchen Buonarotti kommend, iſt es ein Leichtes, ſogleich dem Allerkleinſten zu begegnen. Ich hatte eines Tages ein eben beendetes Portrait anzuſehen im Atelier eines engliſchen Malers. Er forderte mein Urtheil über ſein Werk, indem er mit einigem Unwillen hinzufügte: „Ueben Sie, ich bitte, Ihre gewohnte Freimüthigkeit; aber was ſie über Hände und Füße ohne Zweifel zu kritiſiren haben, geht nicht mich an. Sie ſehen, dieſer Fuß iſt der fünfzehnte Theil der Länge der Figur, und, ſollten Sie es für möglich halten, der General findet ihn noch zu groß.“ Wie? Ein General! rief ich aus. Einem zierlichen Fräulein würde ich eher eine ſolche Verirrung nach der Mode verziehen haben. Sie wiſſen ja, verſetzte er, daß das Geſetz der Mode heut zu Tage das

höchste aller Gesetze ist; die Väter lernen es von ihren Töchtern, — die Kunst ist beiden fremd. So ward ich denn in die melancholischen Betrachtungen geleitet, daß diese unwürdige gedanken- und sinnlose Gesetzgeberin den Thron gewonnen, den ehemals die höchsten und würdigsten Thätigkeiten des Menschengeschlechts, die Religion, die Humanität und die Geschichte, inne hatten.

Und kann die Sinnlosigkeit der Mode, also des Gesetzes, von welchem wir heut zu Tage regiert werden, ärger ans Licht treten, als dadurch, daß ein in seiner Sphäre tüchtiger Mann der Natur dergestalt den Rücken wendet, daß er seine eigene Basis verkennt und es für schön hält, dieselbe gleichsam zu vernichten?

Aus dieser gerechten Charakteristik der Mode folgt, daß es eine Schande bekennen heißt, wenn wir sagen, daß wir der Mode folgen. Und doch, wenn wir um uns her sehen, erkennen wir, daß unsere Welt, die civilisirte, in allen Theilen von dieser unumschränkten und doch unsichtbaren Tyrannin beherrscht wird. Wenn wir aber der Kunst Gedeihen wünschen, und sehen, daß die Mode noch nie zügelloser rebellisch gegen die göttliche Gesetzgeberin, die Natur, war, als heut zu Tage, so folgt von selbst, wie sie der Kunst bedrohlich und hinderlich sei, indem diese nur lebt von den Eingebungen der Natur.

Die großen Geister, Michel Angelo, Raphael, und noch höher, Phidias, Praxiteles, zeigen uns in der Kunst, wie der Mensch aus den Händen Gottes hervorgeht; unter dem Beistand der sinnlos-anmaßenden Mode hingegen zwingen die siegreichen Schneidermeister von Paris und London dem Menschen die Gestalten von Sperlingen und Störchen auf, oder anderen übel geträumten Zusammensetzungen von Thiergattungen, von Taubenbrüsten und Elefantenbeinen. In älteren Zeiten waren es die stolzeren Welschen Hühner und Pfauen, deren Gestalt die Männer höheren Standes auf Befehl ihres Dieners, des Schneiders, annahmen.

Mit den Frauen geht sie noch schlimmer um. Ihre Gestaltung ist keine Nachahmung geschaffener Dinge, sondern erfundener. Vor

einigen Jahren bildete die Erſcheinung einer Dame die Vereinigung von drei Luftballons, zwei kleine mit den Aermeln, und einen großen mit der übrigen Geſtalt von der Taille hinab. Heut zu Tage löſt ſich das Ganze mehr in einen einzigen großen Ball auf, wie wir wiſſen.

Während man an den Damen unten zu viel, und oben zu wenig Bekleidung findet, (denn von den Schultern ſind die Aermel nebſt benachbarten Theilen der oberen Bekleidung modemäßig hinabgerutſcht), ſo vermißt man noch oben drein die Aufrichtigkeit des Geſetzgebers; denn ſollen die Augen der Männer, wie die Damenſchneider auf Inſpiration ungenannter Autoritäten angeordnet haben, ſich weiden an der Weiße der Schultern und Bruſt, warum gebt ihr den Frauen nicht mantelartige Bekleidungen, die eine jede nach individuellem Gefallen hoch oder tief einrichten kann, um nach eigenem Antriebe ihre Gefälligkeit oder Strenge auszuüben? Dies hätte den doppelten Vortheil, daß jeder weiß, wie er mit dem Individuum daran iſt, und daß die den mütterlichen Geſetzen nähere Jugend nicht der jungfräulichen Schüchternheit durch die Mode entführt, ihr ſchöneres Geſetz durch das verrätheriſche Fremde überboten ſähe. Wie wollen wir es rechtfertigen, eine engelreine Roſe in Pariſer und Londoner Hauptſtadt-Gefühl einzuwickeln?

Wer in dieſen Bemerkungen eine übertreibende Schmähung finden ſollte, möge einen Blick werfen auf den Triumph der Geſchmacks-Verirrungen und auf die Ballet-Tänzerinnen unſerer Theater, möge eine antike Statue, eine Matrone höheren Standes darſtellend, (z. B. die ſogenannte Pudicizia auf dem Vatican, in welcher nichts anderes als eine römiſche Dame oder Lady zu ſuchen iſt) neben eine Cerito oder Elsler ſtellen. In jener giebt uns der Künſtler wohlgeſtaltete, augenerfreuende Maſſen mannigfach geſtalteter Gewandungen, durch welche die ganze Schönheit der Bildung eines edlen menſchlichen Körpers wohlthuende Erſcheinungen erzeugend, hindurch ſcheint. In dieſer ſehen wir, wenn wir über den erſten Totalanblick einer beweglichen Kugel hinweg ſind, eine große Menge über einander geſetzter Sonnenſchirme, welche anſtatt von einem, von zweien unge-

wöhnlich dicken Stöcken gehalten werden, und einen ſtarken Knopf, ähnlich einem gequetſchten Menſchenleibe und einer weiblichen Büſte über ſich haben. Dieſe Definition müßte, der Natur der Sache nach, ein von einem fremden Welttheile kommender Menſch einer europäiſchen Theater-Tänzerin heutigen Geſchmacks geben. Und fände ein natürlicher Menſch eine ſolche kunſtgeſtutzte Menſchengeſtalt in einem neuentdeckten Welttheile, er müßte es als eine merkwürdige Barbarei in ſein Journal ſchreiben.

Während die würdige Geſtalt einer griechiſchen oder römiſchen Matrone, deren Manche aus dem Alterthum auf uns gekommen ſind, in ein Gemälde eingeführt, jedem Kunſtwerke zur Zierde gereichen würde, könnte eine heutige Ballet-Tänzerin, in ein Gemälde gebracht, nur den muthwilligen Zweck haben, entweder der Satyre zu dienen, oder die Beſchauer zum Beſten zu haben, ſofern nicht der Maler zu der Zahl der verbildeten und verdorbenen Bewunderer gehörte.

Wir müſſen noch einige Seiten der Betrachtung des Ballets widmen, dieſer unſerem Zeitalter eigenen Entſtellung der Natur in einem ſo gänzlich verhäßlichten Zweige der ſchönen Künſte. Unſer Gegenſtand nöthigt uns zu dieſem Verweilen aus mehreren Gründen, theils in Beziehung auf den Geſchmack an dieſem ſo beliebten Zweige theatraliſcher Kunſt, in welchem zugleich der Mode-Geſchmack des weiblichen Geſchlechts als deſſen grellſtes Abbild ſich ſpiegelt, theils in Beziehung auf den heutigen Stand der Kunſt in dieſem ſo verderbten Zweige derſelben.

Wie die gütige Natur ſtets das Schönſte erſchafft, und es unverändert uns hingiebt, ſelbſt wenn wir es verderben, haben wir dankbar erkannt in den ſchönen Talenten der Taglioni, Elsler, Cerito, deren Schönheit und glänzende Anlagen durch Grazie des Erſcheinens zu erfreuen, wir genoſſen haben und genießen, gleich wie wir uns dennoch freundlich begrüßt fühlen von einer ſchönen Roſe oder Lilie, auch wenn ſie zwiſchen frechem Unkraute oder Fragmenten von Sculptur-Geſchnörkel pomphafter Bildnerei ſich emporgearbeitet hätte.

Hierin haben wir das Nothgeschrei ausgestoßen über den Jammer, in welchem die theatralische Tanzkunst sich befindet. Vielen ist es unmöglich, hinzugehen, die an dergleichen noch nicht gewöhnt sind, indem sie ihren natürlichen Sinn empört fühlen. Frauen und Mädchen gehen wohl hin, und manche finden dort, weil sie ihre Gedanken nicht auf die Waagschale legen, eine Art von Genuß, weil Andere ihn da finden, und weil doch etwas geschieht, was außer dem Alltäglichen liegt. Auch können sie eine Tänzerin loben, wenn das Gespräch nur im Allgemeinen bleibt; aber ginge man ins Detail, so müßten sie die Augen niederschlagen. Der Verfasser in seiner stets rücksichtslosen Freimüthigkeit, wo es sich um ein Glaubensbekenntniß in wichtigen Materien handelt, gesteht, daß so sehr er auch von den Talenten der obengenannten Tänzerinnen sich ergriffen sah, es ihm nicht möglich war, öfter denn einmal diese hochbegabten Künstlerinnen anzusehen. Denn das eine Mal war hinreichend, sein Urtheil über die berühmten Erscheinungen zu bestimmen, zum zweiten Male aber konnte er sich nicht überwinden, zum Theater zurückzukehren, das er unwillig und traurig verlassen hatte, weil er das Häßlichste antraf, wo er das Schönste zu fordern hatte.

Seine Rechtfertigung folgt: Ein menschliches Wesen mit einer Menge bekleidenden Zeuges zu behängen, wodurch es aufhört, einer menschlichen Gestalt zu gleichen, eine wolkenartige bergige Masse auf ihr zu errichten, worin ihre schöne Gestaltung verschwindet, ist nicht allein freventlich und ganz eigentlich gottvergessen, da Gott nach seinem Ebenbilde den Menschen erschaffen hat, sondern kann nicht anders als unschön sein; denn die ganze civilisirte Welt stimmt darin überein, daß der Mensch das schönste aller Geschöpfe sei. Gewänder in der schönen Kunst können daher nur richtig sein, wenn sie die Bildung des Körpers unangetastet lassen, wie mit Recht allen Kunstjüngern gelehrt wird. Irgend ein Einmischen in die Würde des größten Meisters ist hier noch schlimmer als Pfuscherei.

Dieses vom Erscheinen unserer bewunderten Tanzkünstlerinnen. Was nun wird von ihnen geleistet? Zu verlangen haben wir von ihnen, den Dienerinnen einer schönen Kunst, daß sie, mittelst ihrer

Stellungen und Bewegungen, durch die Verbindung der Erscheinung ihrer Gestalt mit den Linien der Schönheit uns erfreuen. Auch wollen wir gern überrascht und in Erstaunen gesetzt werden, wenn sie durch ihre Gewandheit, Schnelligkeit und Stärke in der bemeisterten Kunst triumphiren.

Diese letzte untergeordnete Forderung erfüllen sie ganz; sehr unvollkommen und nur in kurzen Augenblicken hingegen jene der schönen Kunst, zu der sie sich bekennen. Anmuth im Wurf der Schultern, im Schwunge der ganzen Figur gab ihnen die Natur und üben sie aus, so wie ein Redner die angeborne volltönende Stimme; aber in dem Dargestellten erfreuen sie uns bei Weitem weniger durch das Schöne, als sie uns befremden durch das Seltsame. Die wogenden Linien der Schönheit werden durch Ecken und Winkel zerbrochen, die Bildung der Gliedmaßen aus den naturgemäßen Verhältnissen herausgequält. In diesen herrschenden Intentionen, nur Erstaunen zu erregen, hat der vornehmste Ehrenpunkt der Tänzer und Tänzerinnen seinen Sitz in den Spitzen der Füße. Diese, als müßte der ausgelassenste Unverstand Gesetzgeber sein, umschreiben den Raum, binnen welchem die ganze Gestalt sich bewegt, indem bald der ganze Körper von der äußersten Haarspitze des Fußes getragen, bald der Scheitel der gesetzmäßige Gipfel des Menschen, von dem Fuße überboten, und gleichsam verhöhnt wird. Die Hauptscene des ganzen Ballets, den Moment der zärtlichsten Ausdrücke des liebenden Paars, sah ich in der Mitte des Vordergrundes der Scene so ausdrücken, daß die beiden Liebenden alle ihre Hauptheile in einander verrenkten, und ihren Ruhm darin suchten, einen Fuß nach dem anderen noch höher als den Kopf in die Luft hinanzuquälen. Dieses unsinnige Benehmen hat, als Ausdruck des Gipfels der Ballet-Zärtlichkeit, in Italien von allen Theatern Besitz genommen. Ein Beifallgebrüll der überraschten rohen Masse bewillkommt diese unschöne Scene, welche offenbar in das Kapitel der Volksunterhaltungen gehört, wo sich verstümmelte Menschen, oder Zwerge sehen lassen. In demselben Sinne entfährt dann und wann diesem wahnwitzigen Gewinde der Gliedmaaßen plötzlich die Primadonna nach einer Seite hin mit einer überraschenden Bewe-

gung, welche Aufmerksamkeit auf etwas plötzlich Erscheinendes ausdrückt. Hübsch können diese Augenblicke sein, aber eben so sinnlos, wenn sich nichts zeigt, was diese Bewegungen motivirt. Nach solchem Unsinn, beispielsweise hier erwähnt, kann es eine willkommene Zuflucht sein, den Bravour-Tänzer ihr nachfolgen zu sehen, der sich natürlicherer Bewegungen befleißigt, wenngleich auch durch ihn mehr das Imposante als das Schöne gepflegt wird. Auch bei ihm maßt sich die Kunst der Füße den Haupttheil des Beifalls an; mit Stahlkraft schwingen sie den wohlgebauten Körper in die Luft, aber durch unwillkommene Erschütterung leidet die Harmonie der Schultern, Brust und Hüften. Der Geschmack der Ballet-Erfinder und des Publikums gab sich darin zu erkennen, daß das Publikum besonders darin selig war, wenn die beiden Liebenden dann nach der einen, dann nach der anderen Seite, in langen Schritten, den einen geschritten, den andern gehüpft, ohne Ziel dahin eilten.

Was für Erfinder sind das, denen wir die Theater-Tanzkunst anzuordnen geben! In anderen Theater-Aufführungen wollen wir von großen Geistern geleitet und erfreuet sein, und halten auf Schiller, Shakspeare, Lessing, und doch überlassen wir es den Verwaltern des gemeinsten Effekts, für die Theater-Tanzkunst zu erfinden, wo das edelste Formengefühl glänzen und befriedigt werden sollte, in dem Gebiete einer Kunst, welche das Erscheinen der edelsten Formen zum Gegenstande hat? Es kann sich ereignen, daß ein Maler, Bildhauer, Musiker, der als Mensch wenig taugt, Bewunderung und Freude erregt durch das Schöne, das nach den unbegreiflichen Mischungen menschlicher Anlagen ihm zu bilden gegeben ist. Die Theatertänzerinnen aber können ihre Kunst nicht ausüben, ohne den Menschenwerth ihrer Klasse zur Schau zu tragen, sich beschimpfend dadurch, daß sie, abgesehen von der oben gerügten Verhäßlichung dieses Zweiges der schönen Kunst, an einem der Schau gewidmeten Platze, den unreinen Augen erlauben, sich an dem zu ergötzen, was durch studirt erlogenen Zufall sich den Blicken eröffnet. Die Hunderte von Frauen, die in den Logen das Ballet anschauen, sind sorgsam bekleidet, und dergestalt verhüllt, wie es seit den frühesten Zeiten des Menschengeschlechts, die Natur als

ein Geſetz den Menſchen auferlegt hat; wie? und ſind nicht befremdet, von den Tänzerinnen die Verhüllung als eine Abſurdität, oder als eine bloße Manier behandelt zu ſehen? In dieſem Widerſtreit zweier Theile kann nur der eine im Rechten ſein; denn es handelt ſich um ein Grundgeſetz des ganzen Menſchengeſchlechts; der ſchönen Künſte Beruf aber iſt es zu pflegen, und nicht gering zu ſchätzen, was der Menſchheit gehört.

In Rom wurde ſchon ſeit Mummius Zerſtörung von Korinth, in allen Zeiten (die finſteren Jahrhunderte ausgenommen) alles Schöne zuſammengetragen; was kann alſo fremdartiger, niederſchlagender und empörender ſein, als hier auf der Bühne Darſtellungen ſehen zu müſſen, in denen an Schönheit gar nicht gedacht wird? Die Tanzenden haben wir mannichmal zu bewundern; aber wie ſelten kommt es vor, daß etwas leidlich Erfundenes im Ballet iſt, wo ſtets der Geſchmack fehlt. Dennoch gehen wir hin, weil man nun einmal in's Theater geht. Unſere Jugend, die wir dahin mitnehmen, wenn ſie auch in ihrer Unſchuld dort keinen Schaden leidet, verliert unleugbar die in der Bildungszeit ſo wichtigen edlen Eindrücke und die Freude am wahrhaft Schönen, zur Erhöhung ihrer Empfindungen und ihres Geſchmacks.

Ein unglückliches Volk könnten wir es nennen, das über eine Menſchengeſtalt, in eine fratzenhafte Bombe verwandelt, Thränen des Entzückens vergießt, und eine ſolche Frau in dankbarem Triumphe durch die Straßen trägt; denn unmöglich können wir daſſelbe fähig halten, zur Erkenntniß edler Kunſtleiſtungen ſich zu erheben, unmöglich können wir würdige Gefühle ausgeſäet uns denken, da wo es erlaubt ſein kann, an der Stelle, wo die edlen Seiten der Geſellſchaft Bildung und Seelennahrung empfangen ſollen, zu den reinſten Augen gleichſam mit der Sprache verletzter Grazie und Sitten zu reden.

Weiſen Geſetzgebern möchten wir wohl an's Herz legen, in Betracht zu ziehen, wie tief die ſchönen Künſte in die Menſchheit eingreifen, wie ſehr naturgemäße Genüſſe durch Erheiterung die Motive des Handels beſſern und der Würde und dem Gehalt der Nation eine Pflege ſind. Aber die durch die Luft fliegende Mode iſt ſtärker als

die geschriebenen Gesetzbücher. Völkerführende Dichter und höhere Gesichtspunkte erfassende Theater-Talente aber wollen wir erinnern, daß unsere ersten Meister im Schönen, unsere vornehmsten Lehrer in allen großen Dingen, die Griechen, daß Aristoteles, der kein Christ war, die Künste in keinem anderen Sinne auffaßte, als die Menschheit darin zu erhöhen. Eine neue Elsler, eine neue Taglioni oder Cerito möge bedenken, daß eine kugelförmige Menschenverzerrung keine Grazie ausüben könne, und daß es ihr Beruf sei, zu erscheinen in der Würde, in der Formenschönheit, in der Zucht einer edlen Frau: sie müßte folglich eine tüchtige Dichterin sein, um alle diese Elemente in die Tanzkunst zu verschmelzen; dann aber würden wir sehen, wie sie über die Fratze mit der Schönheit triumphirte; denn sie würde erwecken, was auch ungeweckt in allen Völkern schläft: den Sinn für das Schöne.

V.

Catalani, die Sängerin.

Der Ohren Luſt iſt Kling und Klang,
Die Seele nur hat Recht an dem Geſang;
Ein großer Held entſtieg nur großem Schooß, —
Nur großer Seel' entſteigen Töne groß.

So haben wir geſehen, wie in einer in den heutigen Völkern lebenden Kunſt, der Tanzkunſt, ein verſchrobener, flacher und von unreinen Empfindungen misleiteter Geſchmack die Völker vom Geſetze der Künſte, der Schönheit, abgelenkt hat. Setzen wir unſere Selbſtbeſchauung fort durch prüfende Betrachtungen auch über die Muſik; denn auch dieſe lebt in allen europäiſchen und europäiſch-gebildeten Völkern.

Erſcheinungen großer Menſchen, welche das geiſtige Vermögen ihrer Nation individuell repräſentiren, ſind zu gleicher Zeit, da ſie in ihrer Entwickelung und Ausbildung von ihrer Nation getragen werden, der Spiegel der Nation, deren Söhne ſie ſind. Wir wollen auf einige der hervorſtechendſten europäiſchen Erſcheinungen in Beziehung auf die Muſik hinweiſen, welche im Laufe des letzten halben Jahrhunderts die Macht der Muſik verwaltet haben und zu erkennen ſuchen, auf welche Weiſe ſie ihren Beruf in Erfüllung ſetzten und darin Anklang fanden.

Unter der großen Schaar glänzender Lichter wollen wir nur bei einigen verweilen, welche vor den Augen von ganz Europa — und

dieſen Welttheil dürfen wir vermöge des darin ſeit den letzten Jahrhunderten gegründeten National-Familien-Verbandes als Eine weitverzweigte Nation in geiſtiger und ſeeliſcher Hinſicht nennen — die Anführer in ihren Zweigen geweſen ſind; in den römiſchen Studien können nur begriffen ſein, die in Rom gewirkt haben. Solche glänzende Namen ſind: Catalani, die Sängerin; Roſſini, der Opernſchreiber und Paganini, der Violiniſt.

Madame Catalani, eine ſchöne Frau, eminent durch Größe ihrer heroiſchen Deklamation, ohne Sentimentalität, iſt beſonders merkwürdig durch die Uebereinſtimmung ihres hohen perſönlichen Charakters mit der Macht ihres Geſangs. Als ſie nach Deutſchland im Jahre 1816 herübergekommen, durch die kleinlichen Kritiken einiger Pedanten angegriffen war, wurden dieſe in einer kleinen Vertheidigungsſchrift im Kunſtblatte, beſonders durch die Betrachtung zum Schweigen gebracht, daß, wenn gleich ihr, als Naturaliſtin, einige Mängel der Schule zur Laſt fielen, nicht die Rüge kleiner Flecken, ſondern die in jenen beſchränkten Kritiken unerwähnt gelaſſenen großen Eigenſchaften eine ſo hohe Perſon erkennen ließen. Um ihre große Geſinnung durch einen Wink zu bezeichnen, wurde auf den Grund einer bekannten Thatſache darauf Bezug genommen, daß ſie London nicht habe verlaſſen wollen, ohne mit ihrer Stimme die eiſernen Thore der Gefängniſſe zu ſprengen. Ihre letzte Handlung in London war nämlich, ein Concert zu geben, in welchem, als ihrem Abſchiede, ſie ſich einen hohen Ertrag zu verſprechen hatte, und durch deſſen Einnahme ſie alle Schuldgefangenen bis auf eine gewiſſe Summe aus dem Gefängniß erlöſte.

Der Verfaſſer, welcher von ihrem Vertheidiger ihr Freund wurde, hat ſowohl in Deutſchland, als auch nach der Zeit in Rom, die Bewunderung ihres Talents durch die Verehrung ihres edlen Charakters verherrlicht geſehen. Der ſo eben erwähnte freigebige Abſchied von London hatte, was im Publikum ſchwerlich zur Erwägung kam, einen um ſo edleren Charakter, da dieſe auserleſene Frau in dem Gefühle einer Demüthigung die Hauptſtadt Englands auf immer verließ; denn ſie erzählte mir ſelbſt, daß ſie von der

Madame Camporesi, die nach ihr dort großen Ruhm erwarb, von dort verjagt sei, indem dieses frischere Talent, nachdem sie schon einige Jahre dort das erste Licht war, dem Publikum willkommen gewesen sei. Diese Sängerin ersten Ranges, die noch jetzt, dreißig Jahre nach ihrer glänzenden Laufbahn, ihre Freunde durch ihr glänzendes Talent erfreut, konnte auch in anderer Beziehung die Forderungen der größten Hauptstadt der Welt vollständig befriedigen; denn sie ist eine singende Lady im besten Sinne des Worts. Nur das Selbstgefühl einer großen Seele, wie die der Madame Catalani, konnte den Unmuth über eine solche Demüthigung unter sich betrachten; und sie war noch schön und wurde noch mehrere Jahre nachher in anderen Theilen von Europa bewundert.

Ueber ihre ganze Größe konnte übrigens die Welt nicht zur Erkenntniß kommen; denn es lebte kein Tonkünstler ihrer Zeit, der ihrer würdig schreiben konnte. Sie trat daher mit gar mittelmäßigen Prachtstücken auf, in welchen nur in einigen Stellen die Majestät ihres Charakters sich zeigen konnte.

Ihre Charakteristik zu begründen ist es genug, anzuführen, daß ihr vornehmstes Stück das Volkslied God save the King blieb, das sie mit der sicheren Kühnheit ihres Genie's nur mit schwacher, hinter ihr kaum hörbarer Klavirbegleitung obligat sang: man glaubte in diesem Laute eines einzigen, aber sehr schönen Mundes des edelsten weiblichen Wesens eine ganze Nation zu hören. Ohne hiervon Zeuge gewesen zu sein, würde man es kaum für möglich halten. Wir wissen jedoch, daß die größten Geister in den einfachsten Mitteln sich am größesten zeigen. Aber groß müssen sie sein. Um von der Stärke ihrer Stimme einen Begriff zu geben, führen wir an, daß wenn im zweiten Theile dieser Volkshymne, wie es in Hannover Sitte war, das Publikum einfiel, ihr Schluß-Triller diese Hunderte von Stimmen durchschmetterte.

Und dann waren ihre Schönheit und ihre großartigen theatralischen Gesichtszüge nicht ein geringes Element der Bewunderung, die sie gewann.

Nach Beendung ihrer öffentlichen Laufbahn übte sie ihre groß-erzogene Seele an der Wohlthätigkeit unter ihren zahlreichen armen Verwandten, von deren nicht angenehmen Besuchen sie hier stets umringt war. Unter diesen waren zwei Jünglinge, deren jedem sie einen eigenen Lehrer und Führer gab. Denn eigene Kinder hatte sie nicht. Die pflichtmäßige Untergebung unter ihren Mann, einen Franzosen, Namens Valabregne, der ohne eigenes Vermögen ganz von ihr abhängig war, war eine ihrer edlen Seiten.

Die eben angedeuteten Charakterzüge dieser unserer großen Zeitgenossin erläutern es nicht allein, daß sie unter den Engländern, einer Nation, in welcher sich eine heroische Männlichkeit ausgebildet hat, so großes Glück machen mußte, sondern sind auch belehrend über den Charakter der Gegenwart. Denn sie stimmen darin ein, daß Empfindungen einer stillen und tiefen Innigkeit nicht an der Tages-Ordnung sind, eine Wahrheit, die eben so sehr aus den Anlagen dieser großen Sängerin, als aus dem herrschenden Charakter der Kompositionen unserer Tage hervorleuchtet. Da übrigens der heroische Charakter so ganz herrschend in der Madame Catalani war, so können wir es nicht anders, als ein Mißverständniß desselben nennen, wenn man den Mangel der Sentimentalität ihrem Gesange zum Vorwurf gemacht hat. Achill spielte die Leyer; aber er hat sie gewiß nicht wie Anakreon, sondern wie Achill, gespielt.

Einige Anekdoten von dieser merkwürdigen Frau werden hier nicht unwillkommen sein, schon weil sie ihrem ehrenwerthen Individuum angehören, aber auch weil sie zum Kolorit ihres Charakters gehören.

Als eines Tages der Verf. zu ihr kam und sie umringt antraf von alten Frauen, ihren Verwandten, denen es anzusehen war, daß sie sich behaglich bei ihr fühlten, und Zeuge davon war, als sie einem der Lehrer ihrer Neffen sorgsame Erziehungs-Anweisungen ertheilte, äußerte er sich nachher erfreut über solche Eindrücke. Sie erwiederte in gutmüthiger Freude: „Questo é un piacere che mi sta superiore a tutti gli altri; é vero, cuori, come il mio, non si trovano spesso.“ Und nun theilte sie vieles Einzelne mit über die

Unterſtützungen ihrer Verwandten, worin das Glück ihrer edlen Thätigkeit hervorleuchtete.

Solche Charakterzüge waren gleichſam eine Fortſetzung des nicht allein unbeſcholtenſten, ſondern in jedem Betracht ehrenvollen Rufs, der ſie während ihrer ganzen theatraliſchen Laufbahn geziert hatte. Ihr ganzes Erſcheinen war ſo edel, daß eine Sünde zu begehen unter ihrer Würde zu ſein ſchien, und unter ihrer Würde auch die Eitelkeit, der man ein Selbſtlob, wie das eben angeführte, bei mancher anderen Frau hätte zuſchreiben mögen. Die Lüge der Eitelkeit, welche nur mit angemaßten Vorzügen ſich brüſtet, wird von großen Seelen verachtet, und die Wahrheit, welche ihre Lebenskraft iſt, dürfen ſie auch in ihren eigenen Tugenden anerkennen. Auf ſolchem Grunde war jene naive Selbſtbetrachtung gebauet, zu welcher ſie ſich um ſo mehr im Recht fühlen durfte, da ihre hohe Geſinnung auch durch Demüthigung und Spott ſich nicht aus ihrem Gleichgewichte bringen ließ. Dies führt mich auf eine zweite Anekdote. Unter ihren Parade-Stücken waren die Variationen von Rhode auf die Melodie: nel cor più non mi sento, durch welche ſie in einer faſt nie gehörten Geläufigkeit ſich bei dem großen Haufen Bewunderung erworben hatte, die mir jedoch zuwider waren als ein herabwürdigendes Kunſtſtück in Nachbildung einer Violine. Als ich dieſe Variationen auf ihrem Concertzettel in Rom aufgeführt fand, ſtellte ich ihr vor, daß ſolche Spielereien, durch welche ſie, eine edle Frau, ihre Ehre darin ſetze, eine Violine zu ſein, ihre Würde verletzten und bewog ſie, dieſe Kunſtſtücke aus der Affiche auszuſtreichen. Während des Concerts aber ließ ſie durch lebhaftes Andringen des Publikums ſich dennoch bewegen, dieſe Variationen zu ſingen, und dieſes that mir überdem noch deswegen leid, weil ein hieſiger Bildhauer, Namens Trentanova, dieſe Variationen mit ſeiner Falſetſtimme ſo genau nachzuahmen wußte, daß er oft eine Geſellſchaft dadurch in allgemeines Lachen gebracht hatte. Auf meine Vorwürfe am andern Tage, daß ſie mir ihr Wort nicht gehalten, fragte ſie, warum ich denn eine ſo große Wichtigkeit darauf legte? und ich theilte ihr meinen Verdruß über die hier ſo bekannte Trentanovaſche Nachahmung mit.

Hierüber war ſie ſehr amüſirt und ſehr neugierig, den Trentanova kennen zu lernen. Ich übernahm es, ihr dieſen einzuführen. Noch war es mir nicht gelungen, denſelben zu finden, als ich eines Tages, ihre Treppe hinanſteigend, um ihr einen Beſuch zu machen, ein fortwährendes unmäßiges Gelächter in ihrem Empfangzimmer hörte, und als ich eintrat, den Trentanova am Pianoforte ſitzend, ſeine Variationen ſingend, und ſie ihm gegenüber vor Lachen außer ſich fand. Ungeduldig, ihn zu ſehen, hatte ſie ihn ohne mich aufgefunden.

VI.

Paganini, der Violinſpieler.

„Muſik! Du leihſt den Engeln Dich und Teufeln —
Soll ich an Dir, dem Himmelskinde, zweifeln?“
Die Roſe, liebegrüßend, liebempfangen,
Steht, ſorglos, offen auch dem Gift der Schlangen:
Das Schöne bleibt nur ſchön, das Gute gut,
Wenn der's ergreift, deß würdig, was er thut.

Wir verlaſſen eine Perſon, in der wir uns einer Wechſelwirkung des Schönen und Guten erfreueten; und wenden uns zu einer Erſcheinung in der wir uns einer ſolchen Wechſelwirkung perſönlichen Charakters mit hochgeprieſener Kunſtausübung nicht zu erfreuen haben, die aber gleichwohl in unſere Forſchungen gehört; denn die Liebe zur Kunſt, die, zum Gedeihen derſelben, uns treibt das Preiswürdige zu erheben, entflammt uns zu eben ſo eifrigem Kampfe gegen die ihr feindlichen Mächte, und die Heiligkeit der Wahrheit in edelen Zwecken macht uns die offenſte Rede zur Pflicht.

Indeſſen ſollen hier keine Anſichten ohne Fakta ausgeſprochen werden, ſo daß weniger die Meinung, als die Erzählung vorwaltet.

Es giebt Leute, die mit großer Sicherheit den Charakter eines Menſchen in deſſen Geſichtszügen leſen: niemand wird die Phyſiognomik für eine bloße Chimaire halten; weil, wie Jedermann weiß, die unſichtbare Seele in den Zügen des Geſichts die Zeichen ihrer Thätigkeit niederlegt. Jede Seelenrichtung von einiger Dauer errichtet ſich gleichſam ein Denkmal in unſeren Zügen und iſt daher in der That

darin ſichtbar. Hierin nun, daß in Augen, Stirn, Mund, und deren Umgebungen, die Seele zu finden iſt für die welche ſehen können, liegt der klarſte Beweis, daß dieſelbe noch beſtimmter zu erkennen ſei im muſikaliſchen Vortrage. Denn müſſen nicht die Ausdrücke der Muſik noch weit mehr Phyſiognomie für unſer Gehör haben, als Augen, Mund und Stirn für das Geſicht? Dieſes ſchöpft ſeine Kunde nur aus der erſcheinenden Oberfläche, die Muſik hingegen, in welcher das Gehör den Menſchen wahrnimmt, kommt aus dem tiefſten Grunde der Seele.

Es kann daher wohl nicht bezweifelt werden, daß ein einziges Concert hinreicht, um die allgemeinen Charakterzüge eines Tonkünſtlers aufzufaſſen. Die zufriedene, unzufriedene oder gemiſchte Stimmung des Hörers, dafern er das Tiefe zu hören fähig iſt, wird ihn belehren, ob der Mann, den er hörte, eine edle oder gemeine Natur ſei; noch mit ſtärkeren Gründen, als aus denen wir die Hauptzüge des Charakters einer Perſon, nach den Eindrücken der Phyſiognomie, der Haltung und Bewegung der Geſtalt, dem Gange, der Wahl und Betonung der Ausdrücke, beim erſten Beſuche auffaſſen.

Durch dieſe Erfahrung erläutere ich die Gemüthsverfaſſung, in die ich gerieth, als ich zum erſten Male den Violinſpieler Paganini hörte, eine Gemüthsaufregung, deren Aehnliches ich weder vorher, noch nachher in meinem Leben erfahren habe. Es war im Jahre 1819 in Rom beim Fürſten Kaunitz in einer Soirée, dem Kaiſer Franz zu Ehren. Der in ſpäterer Zeit bewunderte Violinſpieler trat hier als ein noch unbekannter Ankömmling auf; nur als ein ſo eben erſchienenes Talent wurde ſein Name genannt. Er begann mit einem Violin-Concert von Rohde aus dem c (oder d) Moll.

Er ergriff mich als ein muſikaliſch hochbegabter Mann durch die geheimnißvollen Bande muſikaliſcher Sympathie, aber während ich mich gleichſam umklammert fühlte von der wunderbaren Gewalt ſeiner Muſik, erregte er mir ſchon in den erſten Minuten ſeiner Vorträge den lebhafteſten Widerwillen gegen ſeine prahleriſche Perſon, und gegen einen unſichtbaren Feind, den ich nicht zu nennen wußte, der aber wie ein

Ungeheuer in dem Strome dieser musikalischen Genüsse auf mich eindrang.

Der lebhafteste Beifall der Gesellschaft folgte schon der ersten Abtheilung, und ausgelassenes Beifalls-Getöse dem Ende des Concerts. In meiner unaussprechlichen Aufregung lechzte ich nach Mitgefühl, wurde aber nur noch mehr aufgeregt durch die vielen Stimmen unbeschränkter Bewunderung, von denen ich mich in der zahlreichen Vereinigung umgeben sah, bis einer meiner auserlesenen Freunde mir im Salon begegnete, und mir zurief: „Was sagen Sie zu diesem wunderbaren Musikus? Seine Kunst riß mich hin, aber zu gleicher Zeit war es mir, als hätte ich laut aufschreien müssen, in einem Gefühle, das ich nicht anders, als einen widersetzlichen Unwillen nennen könnte.“ Ich hätte diesen Mann umarmen mögen; seine Aeußerung war mir beruhigend wie eine Stimme des Trostes in der Wüste.

Hätte ich aber etwa noch glauben können, wir wären beide, in einer zufälligen Laune übermäßiger Tadelsucht, zur Unbilligkeit verleitet gewesen, so sah ich mich in meinen seltsamen Empfindungen über Paganini durch eine, kurze Zeit nachher, begegnende Bestätigung vollends bestärkt. Wenige Tage nach jenem musikalischen Abend nämlich trat dieser Virtuose im Theater Argentina auf. Am Ende des Concerts traf ich beim Heimgehen mit einem meiner musikalischen Bekannten zusammen, der ein ausgezeichneter Violinspieler und ein klarer Kopf war. „Was meinen Sie von Paganini?“ rief ich ihm zu. — „Ein gewaltiger Mann,“ antwortete er. — „Aber wenn der Teufel Violine lernte, müßte er so spielen, wie Paganini.“

Abermals eine Bestätigung des Eindrucks, den ich erhalten hatte. Warum verglich mein Freund mit dem Teufel, und nicht mit einem Engel diesen Künstler, der eine Kunst übte, welche als die herzerquickendste gepriesen wird? Offenbar hatte auch er, so wie ich, in dem geheimnißvoll-sympathetischen Siege der Musik über ihn, einen Feind sich nahen gefühlt, und einen dämonischen, fremd der Musik, die heilend ist wie die des Apollo, dessen Leyer die Weltharmonie zusammenhält, und dessen Sohn Aeskulap ist.

Das Gewicht dieſer meiner Folgerung wird noch gewinnen, wenn wir die Macht einer Freude erweckenden Sympathie daneben ſtellen. Wir ſehen zwei funfzehnjährige Jungfrauen in ſtrotzendem Muthwillen die Wieſe entlang ſingend dahinſpringen, wir ergötzen uns an der Herzensmuſik eines Kindergelächters. Wenn es Sympathie iſt, durch welche ſolche Eindrücke uns entzücken, ſo muß eben ſo die Sympathie des Jammers, der Qualen, des Sturmes italieniſcher Leidenſchaft, durch die Macht der Töne zu unſerem Herzen den Weg finden, und wer ſich auf die Phyſiognomie der Töne verſteht, die wir oben berührten, muß das Individuum darin wahrnehmen. Denn unmöglich kann es für den richtig organiſirten Hörer das Nämliche ſein, ob auf den Wellen der Muſik eine lilienreine Seele ſchwimme, oder ob Schmutz, Grimaſſen, Verrath und Haß darin auf- und niedertaucht.

Daß nun der, in ſo manchen Ländern durch ſeine reichen muſikaliſchen Gaben ſo berühmt gewordene Mann, der in jeder ſeiner vorgetragenen Phraſen eine vereinigte Maſſe ſeines geiſtigen Eigenthums herrſchend in die Luft ſandte, uns ſo gewaltig hinreißen konnte, muß in der geheimen geiſtigen Macht der Töne genügende Erläuterung finden, und bedarf keiner Entwickelung; das Problem hingegen, daß die Paganiniſche Muſik mich zugleich hinriß und empörte, zu ergründen, wurde nun ein Gegenſtand meiner thätigſten Forſchung; denn ich konnte nicht ertragen, im Dunkeln über den zu bleiben, der die Ehre genoß, als ein Stern erſter Größe ausgerufen zu werden. Selbſt mit Widerſtreben habe ich daher keine Gelegenheit verſäumt, ihn zu hören. Als eine ſo weit geprieſene Erſcheinung durfte er in den vorliegenden Forſchungen über unſere Zeit nicht fehlen; und auf jahrelange ſorgſame Beobachtungen, während ſeines dreimaligen Erſcheinens in Rom, geſtützt, darf ich mit einiger Sicherheit über ihn reden, und hoffe durch die Mittheilungen meiner Reſultate dieſen merkwürdigen Mann begreiflich zu machen.

Das Reſultat meiner Beobachtungen iſt die Ueberzeugung, niemals ein Individuum gekannt zu haben, in welchem ſich Anlagen und Wille ſo vollſtändig vereinigten, den höchſt-möglichen Effekt zu machen, und

durch sein persönliches Erscheinen zu imponiren. Alle ihm angehörenden Eigenschaften sind unter diese Ueberschrift zu setzen.

Schon kurz nach seinem ersten Auftreten in Rom ging ein Getümmel ihn betreffender Thatsachen durch alle Munde. „Wer ist dieser Paganini? woher kommt er?“ erschollen von allen Seiten die Fragen nach dem Unbekannten, der unangekündigt, wie plötzlich aus dem Boden emporgestiegen war, und dessen auffallendes äußeres Erscheinen schon solche Nachforschungen hervorrief. Und nach wenigen Tagen verbreitete sich die Erzählung: er habe sein großes Talent im dunklen Kerker gebildet, in welchem er den Mord seiner Frau, die er aus Eifersucht getödtet, abgebüßt. Ein Licht fiel hierdurch in die Geheimnisse, die zu lauern schienen in seiner langen hageren Gestalt, seinem freudelosen Blick, den blassen, eingefallenen, den geklemmten Mund begrenzenden Wangen, beschattet von den hervorstehenden Backenknochen und den dunkelbraunen lang-hängenden Haaren des Hauptes, die, wie Schlangen der Meduse, sein einfarbiges, blaßgelbes Gesicht umwallten, und zuweilen sogar die spitzige Habichtsnase beschlängelten.

Kein Befremden fühlten wir mehr über den finsteren Charakter seiner Töne. So sehr er auch mit Meisterschaft den Gesang seiner musikalischen Phrasen zu tragen wußte, so erhob sich doch gar selten aus der düsteren Wildheit, die darin vorherrschte, ein Klaggesang, der zum Genusse der Melancholie hingelockt hätte, um willig geträumten Schmerz durch die Wonne der Töne zu heilen oder zu erweitern. Wir glaubten darin den Grimm der Blutgedanken zu vernehmen und den Trotz eifersüchtiger Rache, gesteigert durch die Finsterniß des freiheitraubenden Kerkers. Solche Gefährten der langen Ungeduld zwangvollen Zustandes schienen die Erzieher dieser Töne gewesen zu sein, die ihn beherrschten, ohne ihn mit Trost zu erquicken. So auch glaubten wir die an Scherz gränzenden possenhaften Sprünge seiner Töne zu begreifen; denn im Ueberdruß qualvoller Regungen stieß er dann und wann den Unmuth von sich durch unsinniges Schweifen der Töne, welche vielleicht die Natur eines erheiternden Scherzes hätten haben mögen, wäre die Seele des Künstlers nicht leer an Freude gewesen. Von den Furien schien die Seele des Todtschlägers durch den ganzen

Umfang ſeiner Kunſt auf- und abgejagt, und zu verzweifelten Poſſen getrieben zu werden.

Während ſolche Qualen ſeiner Muſik eingedrückt erſchienen, trat die wunderlichſte Vereinigung der unter ſich heterogenſten Elemente einträchtig in ihm zuſammen, ein Beweis, wie die Muſik, biegſam, alle Empfindungen und Geſinnungen mit ihren willigen Armen umfaßt. Dieſelbe tonbezaubernde Kunſt, wenn gleich ſtrotzend von verwundenden Elementen, wurde durch das eminente Geſchick ſeiner Hände und ſeines Geiſtes, ſein Eigenthum, und dieſer Triumph und Selbſtgenuß des Sieges über die namenloſen Schwierigkeiten, gaben ſeiner kleinen ſich ſelbſt bewundernden Seele den prahleriſchen Ausdruck, deſſen freche Keckheit den erſtaunensbedürftigen großen Haufen bemeiſtert, und ein zügelloſes Verhältniß zwiſchen Bewunderern und Bewunderten zu entzünden pflegt. So nun feierte er den Triumph für den in die Länder ausgegoſſenen Zaubertrank vergiftetes Schönen.

Zu dieſem harten Ausſpruche finde ich mich durch die vorſtehenden Ausführungen bewogen. Dennoch darf ich als getreuer Berichterſtatter nicht verſchweigen, daß das Gerücht von dem Morde, welches den Paganini belaſtete, von den Stimmen ſeiner Bewunderer übertönt und verſchlungen wurde. Da aber jenes Gerücht einen ſo vollkommenen Schlüſſel zu den früheren und ſpäteren Eindrücken, die ich von ihm empfing, darbot, und eine ſo merkwürdige muſikaliſch-pſychologiſche Erſcheinung unterſtützt, ſo glaube ich berechtigt zu ſein, daſſelbe wenigſtens als Gerücht anzuführen, indem von keiner Seite eine andere Thatſache vorgebracht worden iſt, welche die Eigenſchaften des Paganini ſo vollſtändig erläutert hätte; und ſein unwürdiges Benehmen, worüber wir weiter unten Bericht zu erſtatten haben, erweckt wenigſtens keine Sympathieen.

Wie ſehr Paganini als Poſſenreißer durch ſeine Seiltänzereien die Welt zur Bewunderung zwang, konnte der begreifen, der die Vollkommenheit ſah, in welcher er ſolchen muſikaliſchen Unrath beſaß, und ſolche Kunſtſtücke auszuüben wußte, durch welche heute die Künſtler um die Gunſt des Publikums buhlen müſſen.

Wie geſchickt er die ſchlagendſten Kontraſte von legato und staccato in den eiligſten Sprüngen von Nachahmung wunderlicher Thier-, und

Hexenſtimmen, gemengt mit breit-getragenen Melodieen, durch ſein höchſt vervollkommnetes Flageolet und die von ihm erſundenen Harpeggio-Läufe mit der linken Hand aufs buntſcheckigſte zu miſchen und dem rohen Sinn für Ueberraſchung als willkommene Speiſe darzubringen verſtand, wird unten im Einzelnen anſchaulich gemacht werden.

Heiterkeit und Scherz in geſelliger Muſik, wenn Freude und frohe Laune Menſchliches übenden Herzens ihre Quelle, und die Grazien ihre Leiterinnen ſind, nehmen wir ſo gern von Haydn, Cimaroſa, Fioravanti, Mozart an. In dieſem Sinne gehört auch die Opera buffa der Kunſt an; denn die Freude iſt das Prinzip der Schönheit und der Kunſt. Wen hätte aber nur aufs Entfernteſte eine Heiterkeit anwandeln ſollen in den vollkommen albernen Poſſen des Paganini! Die muthwillige Heiterkeit eines Haydn oder Cimaroſa erfüllt uns in einem Guſſe, indem ſie herrſcht in den ganzen Stücken oder Abtheilungen; die Harlekinaden des Paganini hingegen zerſchnitten und befleckten das Heterogene und grinzten uns an, als fratzenhafte verrückte Geſellen in dem Fluſſe des Schönen. Er konnte uns nicht luſtig machen, dadurch daß er ſich luſtig ſtellte; jene erwecken unſern Dank, er unſern Unwillen und wohl unſere Verachtung, oder, mit milderer Geſinnung, unſer Mitleid: dieſes, daß wir ihn mit zerriſſenem Herzen und heimlichen Thränen zu lachender Miene ſich erniedrigen ſehen, um ſich beliebt zu machen; jenes, daß er uns ſo gering ſchätzt, um zu glauben, daß wir uns an ſo ſchlechtem muſikaliſchen Stoff ergötzen könnten. Doch, wir wollen in dem tadelnden Unwillen die Gerechtigkeit nicht vergeſſen, und neben dem Unerfreulichen auch ſeine glänzenden Eigenſchaften, ſo ſehr ſie auch mißbräuchlich erſcheinen, näher betrachten, und thun es um ſo lieber, da wir dieſelben bei ſeinem zweiten Auftreten in Rom nach fünfjähriger Abweſenheit jenſeits der Alpen, vervollkommnet in ihm antrafen. Dieſe Darſtellung erfüllen wir am klarſten und lebendigſten durch einige Auszüge aus dem Tagebuche, in welches der Verfaſſer in jener Zeit ſelbſt die in den Concerten des Paganini erhaltenen friſchen Eindrücke niederſchrieb, wodurch er zugleich von der Sorgſamkeit ſeiner Beobachtungen Rechenſchaft ablegt.

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
OF
OXFORD
LIBRARY

Tagebuch 1825. Februar.

Zweiter Abend. Ein Concert in Mi-minore. Schöne Introduktion. Erstes Solo einfach; aber lange währte es nicht. Lauter zügelloses geschicktes Lärmen bis zu Ende. — Die Variationen auf der G-Seite fingen mit einem Recitativ an, welches übliche Gänge und Behandlung zusammenfaßte; die letztere je mehr gegen das Ende desto mehr überladen, dennoch sehr eindringlich accentuirt — dann drei Themas nach einander — alles ist berechnet zu dem einzigen Zweck, als ein bewunderter Mensch dazustehen. Zuweilen, bevor er das angekündigte Musikstück beginnt, läßt er ein Paar verlorene Töne blicken, bald Pizzicato, bald ein Paar Flageolett-Sätze, bald das unvollendete Bruchstück eines Gedankens, als wenn ihn, links oder rechts, Jemand an etwas erinnerte, oder als wenn er anfinge zu sinnen — so wie es der Policinell-Mann macht, wenn er durch die Straßen wandelt und einen Platz aufsucht, um seine tragbare Bühne aufzurichten. Solche zur Vorrede dienenden Brocken waren, wenn gleich von anscheinender Nachläßigkeit, mit größter Zierlichkeit ausgeführt, und ließen erkennen, daß sie berechnet waren. Er beginnt alsdann, so wie Alle, denen an einem steigenden Effekt gelegen ist, auf die ruhigste, einfachste Art; hierauf aber knüpft er das Allerverschiedenartigste an einander und schließt mit dem ausgelassensten Getümmel der allerkühnsten Gänge, worin er eine Schnelligkeit hat, daß das schnellste der erschaffenen Thiere seine Füße im Laufe kaum so schnell bewegen kann, als seine Töne einander folgen. So schloß er das zweite Stück, welches nach dem majestätischen Recitativ von Pauken und Trompeten begleitet, mit einem Thema, ähnlich einem Weigelschen, begann, dem nel cor più non mi sento, nebst einer Variation, folgte, und dann eine Rossinische leichtfertige Melodie. In der Coda war Alles zusammengefaßt, was man nur Erstaunliches ersinnen kann. Dabei eine große Präcision, so viel in so schnellen Läufen, wo die Hand in einem Augenschlage von dem tiefsten zum höchsten Theile der Saiten flog, zu beurtheilen möglich ist. — Das dritte Stück dieses Abends, auf dem Programm bezeichnet: Streghe (die Hexen) besteht in einer gezogenen Melodie, in welcher er die Stimme einer alten Frau nachahmt. Derselben aber

ließ er, nach kurzer Angabe des Accords durch das Orcheſter, ein Introduktions-Solo vorangehen. Dies war von den ſchönſten Sachen, die ich jemals gehört habe, geſangvoll, in langen Bogenſtrichen in der fünften Oktave oben vorgetragen. Sein Ton iſt dünn, wie ehemals, aber klar und rein. Hier herrſchte der höchſte Grad von gewandter Erfahrung im Vortrag, worin der Meiſter den Takt, als die von dem gemächlichen Gange der Töne bedeckte Grundlage anerkennt, ohne ſeiner Gliederung irgend ein Hervortreten zu erlauben. Die Empfindung war gar wohl höher zu denken, aber mangelte dennoch ſeinem Vortrage nicht ſo ſehr, um ſie zu vermiſſen. Auch Grazie würde man ihm in dieſen beſſeren Theilen ſeiner Vorträge zuerkannt haben, wenn er, nach kurzer Erſcheinung derſelben, ſie nicht durch ſein prahleriſches Breitmachen wieder verſcheucht hätte; denn zum Weſen dieſer Göttin gehört Selbſtunbewußtheit. Es war eine meiſterhafte Darſtellung. Aber ſie dauerte nicht lange. Gleich nach dieſen ſchönen Momenten hüpfte er in gemüthloſes Flageolet, und riß durch die Sinnlichkeit der fertigſten Doppelgriffe fort, in den reinſten Terzen, Quinten und Serten; und dann fing wieder das Gereiße der Kontraſte an, bis zu Ende. Unter dieſen aber waren auch die zierlichſten und graziöſeſten Variaziönchen, und die ungeheuerſten Schwierigkeiten, z. B. Oktavenläufe legate. Den Beſchluß machten zwei wiederholte Gänge in Terzen, mit der jedesmal eingeſchobenen Decime unten; und da die letztere immer von der unterſten Seite durch die reißend ſchnelle Ueberbeugung des Bogens, nach der linken Hand hin, heraufgeholt werden mußte, ſo konnte er dadurch ſeinem Kopf und Körper die ſchütternde Bewegung geben, welche zu der beifallſchreienden Aufregung des Publikums jedesmal den Anführer bildete. Kaum waren dieſe lärmenden und immerhin ſchönen Sätze vollendet, ſo ging er wieder ins Flageolet über, und wußte mit demſelben den Fortiſſime-Schluß des Orcheſters zu überpfeifen. Ein wüthender Beifallslärm war alſo wieder der Beſchluß des Abends.

Einige Tage ſpäter.

Ich bleibe dabei, daß er um $\frac{1}{10}$ ſeine Kunſt übt, aber um $\frac{9}{10}$ ſeine Perſon derſelben vorzieht. Welch' ein Künſtler könnt' er ſein, wenn

er; mit beſſerer Geſinnung, ſeine ganze Kraft darauf wendete, in den Theilen ſeines Inſtruments ſich auszubilden, welche den großen und würdigen Künſtler machen. Die Höhen und Tiefen ſeines Inſtruments, als die ſtärkſten Regionen des Effekts, beſitzt er; aber dafür iſt er in der Mitte, wo der Hauptſitz des muſikaliſchen Werths liegt, mindeſtens nichts weniger als groß. Die meiſten eigentlich ſchönen Allegro-Paſſagen werden von ihm ſelbſt verdorben, weil er, aus prahlendem Uebermuth, ſich zu oft der punta dell' arco bedient, und dadurch die würdige Breite des Tones verkümmert. Es iſt überraſchend, daß er ſich im Adagio verbeſſert hat, welches doch mehr dem jüngeren Manne gelingen ſollte; dies gilt aber nur ſeiner vervollkommneten Behendigkeit in Hinſtellung und Verbindung der Sätze. An eine ſolche tiefe Empfindung, in der ein ſeelenvoller Künſtler ſelbſt genießt, während er zu genießen giebt, muß man bei ihm nicht denken. In der That fühlt man nicht die Dankbarkeit und Liebe, wenn man an ihn zurückdenkt, welche für die großen Meiſter uns begleiten, die uns große Freude gemacht haben; ſondern man ſieht in der Erinnerung nur den langen, hageren, finſteren Mann an ſeinem Pulte ſtehen, mit den heftigen Bogen- und Violinbewegungen. — —

Am dritten Tage wiederholte er die ſogenannte Sonata militare; auf Einer Saite, welche vielleicht den Abmarſch der Truppen darſtellen ſoll, doch folgt nachher erſt die Schlacht. — Eine klagende, ſehr eindringende Melodie macht den Anfang; er trägt ſie überladen vor, aber mit vielem Ausdruck. Gehöriger, ſtarker Ausdruck und Effekt, unterſcheidet ſich von dem überladenen dadurch, daß man in dem erſteren nur die Muſik, in dem zweiten vorherrſchend den Darſteller vernimmt. — — Hat er auch manche Momente eines Künſtlers vom erſten Range, ſo gehört er, mit ſeinem Geſchmack, in welchem das Gemein-Amüſante durch ſchnelle Ueberfüllung des Augenblicks mit dem Vielartigen vorherrſchend iſt, eigentlich an eine table d'hôte oder unter die Jahrmarkts-Charlatane. — — Reich war er nur an dieſer Speiſe für den großen Haufen, an den Hauptſachen aber ſo arm, daß er bei ſeinem Wiederauftreten mit demſelben Concert von Rohde anfing, wie vor ſechs Jahren. Dieſes Mal aber nannte er ſich ſelbſt als

Komponiſten. Seine Themas des erſten Abends wurden am zweiten wiederholt. Dieſe Armuth charakteriſirte den ganzen Mann. Jemand ſagte mit Recht, man dürfe ihn nur ein Mal hören. Am dritten Abend wurde er nicht mehr, wie die erſten Male, durch Beifallklatſchen beim Eintreten empfangen. — —

Wie kann doch ſo viel Schönes und Abſcheuliches, wenigſtens Häßliches, in demſelben Menſchen zugleich wohnen? Muß aber nicht das Häßliche dem Schönen einen Anflug ſeiner Natur mittheilen? Das muſikaliſche Talent iſt freilich, unter allem Gemiſch widerſprechender Eigenſchaften, die wir ſo oft in einem Individuum vereint wahrnehmen, die, welche am Meiſten für ſich beſteht. Wir ſind zuweilen ermüdet von dem faden Geſchwätz einer Perſon, die ſich dann ans Klavier ſetzt und eine Stunde uns angenehm unterhält. Auch giebt es bildende Künſtler, die uns durch Leerheit langweilen, und doch gute Bilder malen. Bei wirklich großen Männern kommt dieß nicht vor. — —

Eines ſeiner nicht verwerflichen und ſehr wirkſamen Effektmittel iſt, daß er ſich das Zurückkehren auf den Grund-Akkord verſpart, und die darauf hinleitenden Gänge faſt verlöſchen läßt. Dann folgt ein kleiner Halt, und hierauf fällt er mit der ſtärkſten Gewalt ſeines Bogens in den vollſten Doppelgriffen in den Akkord ein, und knüpft eine unerwartete Variation daran, ſo daß man nach einem Tonmangel durch den blühendſten Ueberfluß gleichſam angefallen wird. — Es gehört zu der ganzen Richtung des Paganini, daß er ſtärker im Sonderbaren als im Weſentlichen iſt, ſo daß ein Anderer die meiſten ſeiner Fertigkeiten nicht haben, und dennoch ein großer Violinſpieler ſein könnte. Mit dem Flageolet, als einer der Violine fremdartigen Region, die man faſt eine Ueberbildung dieſes Inſtruments nennen könnte, iſt er gar ſehr befreundet, und hat es zu einer nie geſehenen Vollkommenheit ausgebildet. Seine Doppelgriffe in Terzen, Quinten, Sexten und Oktaven ſind von einer Diamantenklarheit. Er ſchaltet im Harten und Weichen, mit dem Flageolet wie mit den natürlichen Tönen der Violine. Da er aber dieſen Tönen die Seele, die dem Flageolet mangelt, nicht einhauchen kann, ſo verfehlt er durch Mißbrauch

derſelben ihren Sinn einer, im Improviſo-Charakter hingehauchten Erſcheinung, welche in ihrem geiſterhaften Schweben über den materiellen Saiten durch die Eindrücke einer zu ängſtlichen Technik beleidigt wird. — —

Am folgenden Morgen.

Wenn er nicht ein Narr wäre, ſo könnt' er ein Gott ſein. Wer ihn groß nennt, kann in ſofern entſchuldigt werden, daß es eine große Gewalt über dieſes ſchwere Inſtrument erfordert, den Triumph der Narrheit mit ſolchem Pomp durchzuführen. Seine Kadenz war von allem Getön zuſammengeſetzt was unter der Sonne vorkommen kann, mit Ausnahme faſt alles deſſen, was Muſik heißt. Schönes kam auch vor; aber wenn man ſich am Ende fragt: was hab' ich gehört? — und dieſes thut man nicht, wenn man etwas Tüchtiges gehört hat, — ſo wird man gewahr, daß man weniges oder nichts in der Seele davon trägt — man ſtaunte unabläſſig; aber kein Entzücken. Gerührt hab' ich Niemanden, aber Manche lachen geſehn: dies iſt das Lachen einer Halbgeringſchätzung, wechſelnd mit dem Staunen: und dennoch, gegen das Ende eines jeden Stücks, war eine ſolche Bravour-Ueberſchwemmung, daß man ſich die Hände zerſchlagen wollte. So etwas iſt aber auch anſteckend, Ueberſchwemmungen vergleichbar. Hierin beſteht die Hauptſtärke dieſes Genie's, dem es dennoch nicht an Eigenſchaften gebricht, etwas Großes leiſten zu können. — Innigkeit der Empfindung fehlt ganz, die Rührung zu der wir manchmal eine Anwandlung fühlen, wird erzeugt durch ſehr geſchickt accentuirte Kunſtgriffe, vermittelſt welcher gewiſſe anſprechende Paſſagen, und in ihnen die Haupttöne, verſtärkt oder geſchwächt, geſungen oder gepfiffen, geſchleift oder geſtoßen durch großen Nachdruck hervortreten. Alles beruhet bei ihm auf der ſchärfſten Begrenzung des Verſchiedenartigen. Oft iſt eine einzige Paſſage, ja zuweilen ein einziger Lauf bei ihm von allen erdenklichen Beſtandtheilen zuſammengeſetzt. Und von ſolcher Unvernunft zuweilen mitten im Genuſſe ſchöner Stellen geſtört, fragt beim Erſcheinen der Harpeggio-Läufe der mit geſunder Vernunft begabte Zuhörer: „warum muß, mitten in den ſchmelzendſten Ausdrücken

der Muſik, plötzlich eine Heerde Mäuſe über die Violine laufen?“ Und die Antwort iſt, weil der wilde Haufen den rohen Genuß der Ueberraſchung durch Un-Muſik haben muß, um auszubrechen in ein wildes Händegeklatſche, das den unſauberen Ehrgeiz des Kunſtverräthers kitzelt. Mir machen dergleichen ſchlechte Streiche den Eindruck von Zotenreißerei, denn es ſind ebenfalls ſchmutzige Redensarten, in denen ſich die gemeine Natur deſſen, der ſie vorbringt, abſpiegelt, und vor denen ein edles Gefühl erſchrickt, etwa als wenn man einem roſigen Kinde, anſtatt Milch und Zuckerbrod, die ihm zukommen, der unſauberen und geſchmackloſen Ueberraſchung wegen wurmſtichige Kaſtanien oder verfaulte Apfelſchaalen zum Frühſtück bieten wollte. — —

Fortſetzung.

Ich bleibe dabei, daß ich den Paganini in nichts Anderem für eminent anerkennen kann, als im Vortrage: überraſchend, glänzend, fließend, gewaltig, und, wenn auch nicht zart, doch dann und wann mild durch den Kontraſt. Wir wiſſen was Gegenſätze in jedem Sinne für eine Gewalt auf die Menſchen haben, was ſie in allen Zweigen der Kunſt ſind, wie ſie auch in der Malerei allein das Leben, ja die Exiſtenz des Vortrags ausmachen. Schon ein Redner, deſſen Worten der Kern fehlt, bringt oft Tauſende des großen Haufens zu Thränen, Tauſende, die kaum halb wiſſen, was er geſagt hat; und ſehen wir nicht täglich, daß die meiſten Menſchen erſt von Anderen erfahren müſſen, welcher Meinung ſie ſind?

Wie Paganini mit allen ſeinen Gaben und Eigenſchaften, den inneren und äußeren, wucherte, um den möglichſten Effekt aufs Höchſte zu treiben und ſich die Bewunderung des großen Haufens zu verſichern, lege ich dar in der vollſtändigen Beſchreibung eines ſeiner Concerte; und mit dieſer einen Beſchreibung habe ich alle neun Concerte beſchrieben, in denen ich gegenwärtig war. Das Intereſſe der Kunſt verpflichtet mich, den Verrath aufzudecken, durch welchen dieſer Bewunderte die Welt hinterging.

Wir ſehen den langen hageren Mann, der oben beſchrieben iſt, hereintreten, eine trockene Verneigung gegen das Publikum richtend,

mit so finsterer Miene, als wäre seinen Zügen alles Lächeln unbekannt. Er tritt vor sein Violinpult, mit einer Herrschermiene von dieser Stelle Besitz nehmend. Diener hatten kurz vorher seine Notenblätter hereingebracht. Dieser Zuwachs seiner Magnifizenz fand statt nach seiner Rückkehr aus der Ferne, als er zum zweiten Male in Rom auftrat. Vorher trug er selbst seine Musikalien herein. Seine Violine brachte er selbst mit, und setzte sie, wie gewöhnlich gegen die linke Seite der Brust, preßte sie aber mit der Oberschulter auf eine Art zusammen, wie es niemals Jemand vorher gesehen hatte, während die Finger seiner linken Hand, wie die langen Beine einer Spinne, sich auf derselben umhertrieben, und kleine Anfänge von Passagen, mit großer Fertigkeit, besonders Staccato und Flageolet, wie durch den Kopf ziehende Gedanken, auf das Instrument hinwarfen; alles dies mit der gespreizt-pomphaften Stellung eines Regiments-Tambours. Sein erstes Stück war wie gesagt jedesmal dasselbe Concert von Rohde. Von seinem produktiven Talent ist überhaupt kein Beispiel irgendwo citirt worden. Viel ist gerühmt von seinem Quartettspielen, worin das große Geschick seines Vortrags glänzte, durch welches er den Inhalt der Komposition mit der Heftigkeit aller seiner Fertigkeiten umklammerte und zu seinem Eigenthume machte.

Wir fahren fort in der Beschreibung seines Concerts, welches eigentlich eine Berechnung des Effekts seiner ganzen Abend-Erscheinung war, und wobei es weit weniger auf die Tonkunst, als auf seine äußere Person ankam; denn mit dieser spielte er einmal wie allemal eine zu Gunsten des Eindrucks des ganzen Abends geschickt ausgedachte Komödie, wie wir aus dem Folgenden sehen werden.

Ein Charlatans-Streich seiner Erfindung war, daß er die von ihm eingeführten Harpeggio-Passagen mit der linken Hand zu einem hochwirksamen Mittel der Bewunderung benutzte. In einem oder zweien der Stücke nämlich, die er vortrug, wußte er es jedesmal so einzurichten, daß er das Notenblatt mit der rechten Hand in einer Passage umschlug, wo die linke, ähnlich dem Hinlaufen einer Schaar von Mäusen über die Saiten, sich in Harpeggiaturen erging, die er dadurch verlängerte, daß er beim Umschlagen eine Zögerung erkünstelte,

als wollte das Blatt ſich nicht eiligſt vom den übrigen trennen. Welch ein Erſtaunen des Publikums, daß dieſe Stockung, anſtatt die Muſik zu unterbrechen eine beiſpielloſe und ganz eigenthümlich glänzende Fertigkeit des Meiſters kund machte. Das zweite Stück des Abends pflegte ein Muſikſtück auf der alleinigen G-Saite zu ſein, welches auf dem Concertzettel als „Sonata militare sulla sola quarta corda del Violino“ angezeigt war *); und der lügenhafteſte Akt machte den Beſchluß des Abends. Das letzte Stück nämlich war immer ein Thema mit Variationen. Daß dieſe den höchſten Gipfel der Schwierigkeiten erreichten, die auf der Violine möglich ſind, kann keinen Vorwurf begründen; denn Triumph über das Schwierigſte gehört zu den Attributen des Meiſters. Weniger möchten wir ihm verzeihen, daß er zu dieſem Stücke ein Thema zu nehmen pflegte, das er auf dem Programm „le Streghe“ (die Hexen) nannte, und darin die zitternde und häßliche Stimme einer alten Frau nachahmte. Offenbar wollte er hierin durch Komödie ſich beliebt machen; aber zu lachen war in der That nichts in der wilden Behandlung einer vom Alter verzerrten Menſchenſtimme. Das Beleidigendſte für den aufmerkſamen Beobachter aber war ſein Benehmen während dieſes Stücks, in welchem er der berechneten Komödie des ganzen Abends die Krone aufſetzte. Schon in ſeinen zwei vorhergehenden Ausführungen hatte er durch die heftigen Bewegungen ſeiner Gliedmaßen, welche den Eindruck der überwundenen Schwierigkeiten verſtärken mußten, kleine Unordnungen in ſeinem Anzuge hervorgebracht, als: die Auflöſung einer Schleife ſeines Halstuchs, das Aufſpringen einiger Knöpfe der Weſte, Verrückung eines ſeiner Kragen u. ſ. w. Inſonderheit ermangelte er nicht in dem zweiten Stücke, im Vergleich mit dem erſten, eine bemerkbare Vermehrung ſolcher Unordnungen hervorzubringen. Dieſe Hexen-Kompoſition und deren beiſpielloſe Schwierigkeiten endlich erzeugten die Auf-

*) Solche Beiſpiele haben denn auch ihre würdigen Nachahmer gefunden. Kurze Zeit nachher ward Paganini durch einen anderen Violinſpieler überboten, der ſeinen höchſten Ruhm darin fand, ein ganzes Concert mit dem einzigen Zeigefinger zu ſpielen.

lösung aller Ordnung und alles Gleichgewichts in seinem ganzen Erscheinen. Wenn vorher hin und wieder eine seiner Haarschlangen sich über die Stirn, Augen oder Nase hinüber geschlängelt hatte, wo er dieselbe dann durch einen Wurf mit dem Kopfe wieder zurecht brachte, so sah man in der letzten Variation ein vollendetes Getümmel, welches allen Zubehör seiner ganzen Person in Aufruhr brachte. Das wirksamste Mittel hierzu war, daß er in Pfeilschnelle die äußersten Extreme der Tonleiter auf einander folgen ließ, welches ein stetes antipodisches Auf- und Niederfliegen des Bogens von einem Rande der Violine zum anderen herbeiführte. Nun war von seinem Gesichte, unter der Decke der wallenden Haare verborgen, nichts mehr zu sehen; beide Hände und Arme flogen mit Ellenbogen, Halstuchzipfeln, Rock- und Westen-Kragen so sehr durch einander, daß kein einziges dieser Individuen mehr deutlich zu unterscheiden war und in einem wilden Gemisch vor den Augen durcheinander flog. Dieser verrätherische Aufwand war gleichsam die Physiognomie der überwundenen ungeheuren Schwierigkeiten, und durchtobte die rohen Herzen des großen Haufens zu einer anbetenden Verehrung dieses Seiltänzers. Ohne das Haarmanoeuver, ohne den Aufruhr in der Person des Virtuosen, würden die Variationen nur den halben Eindruck gemacht haben. Er hatte es richtig berechnet, daß sie den Schluß eines jeden seiner musikalischen Abende machten. Sie krönten seinen Ruhm und sie waren es, die man die nächste Woche lang als seine höchste Glorie rühmen hörte. Die arglose Menge glaubte doppelt dankbar den preisen und anbeten zu müssen, der gleichsam seine ganze Person für sie hingab. Wer diese Künste einmal sah, glaubte den Schalk unbewußt augenblicklich durch die Gewalt seines Enthusiasmus fortgerissen; ich aber sah neun Mal, das eine wie das andere Mal, genau die nämliche Hokuspokus-Komödie. Die ärmliche Anordnung des ganzen Abends, die ich eben beschrieben, war, mit wenigen Abänderungen, jedesmal die nämliche.

Ein so unwürdiges Benehmen zeigt unwiderleglich den gemeinen Charakter dieses berühmten Mannes, und rechtfertigt das schon im ersten Augenblicke gegen ihn empörte Gefühl der drei oben bezeichneten

Individuen, denen ohne Zweifel manche andere seiner Zuhörer hier und an anderen Orten gleichgesinnt waren.

Wenn nun jenes empörte Gefühl nur darauf beruhete, was wir vorher die Physiognomie der musikalischen Erscheinung genannt haben, wie sehr wurde es nachher vollends gerechtfertiget, als mir die persönliche Bekanntschaft Paganini's zu Theil wurde, da er mich besuchte, um, wenn gleich ohne persönliche Bekanntschaft, meinen Beistand zu einem abermaligen Concerte anzusprechen. Wie geht uns das Herz auf, wenn ein Künstler von Tüchtigkeit zu uns hereintritt! Aber wie leer und öde ward es bei mir, als dieser hereintrat und eine Viertelstunde bei mir verweilte! Nicht ein einziger Gedanke konnte mich mit ihm in Verkehr bringen. Nach Kultur der Formen des äußeren Benehmens fragen wir nicht, wo wir dem Genie begegnen. Auf solche Begegnung hatte ich mir einige Hoffnung erlaubt, oder doch einiger Eigenthümlichkeit zu begegnen gehofft, als ich ungeduldig den Gemeldeten hereinzunöthigen befahl. Aber nichts als die ordinairsten Phrasen auf Rekommandation bezüglich waren es, die ich zu hören bekam, und nicht das Mindeste von jener unkundigen Unbeholfenheit der Originalität zierte diesen alle Anmuth entbehrenden ordinairen Mann. Kein einziges Plätzchen der Unterredung bot sich dar, wo ich das Gespräch auf einen Gegenstand der Kunst hätte lenken können. Das Einzige, was mir von dieser leeren Zusammenkunft im Gedächtnisse blieb, und was meine Ansicht von ihm vollends rechtfertigte, ist, daß er, als sich eben ein Anlaß darzubieten schien, den ich ergreifen wollte, um mich über den Effekt auszulassen, mir zu meinem nicht geringem Erstaunen ankündigte, zur Verstärkung des Effekts auch eine Glocke in seine Kompositionen einführen zu wollen. So ließ er mir, nach dieser Unterredung, den Eindruck, den ich schon von ihm aufgefaßt hatte, daß er nur eine Violine, nicht aber ein Mensch sei, eine Violine, die mit der Menschheit nichts zu thun hat.

Hiergegen will ich den Einwurf seines glänzenden Bogenstrichs, und der großen Gewalt über sein Instrument nicht anerkennen. Die technischen Rücksichten reichen nicht aus, wo die Seele umsonst nach

dem Edlen verlangt. Wir können einem Manne nicht auf dem Parnaß die Hand reichen, vor deſſen Gemeinheit wir im Leben zurückſchrecken.

Die Kleinheit dieſes Menſchen liegt ſchon allein in ſeiner Affektation, deren elendes Bild wir gegeben, vor Augen. Ein großer Mann fühlt ſeine Menſchengröße; undenkbar iſt es, daß ein Mozart, ein Händel, ein Haydn, ſich fremde Eigenſchaften anlügen könnten, undenkbar daher, daß in einem Seiltänzer, in welchem ſo kleinliche, unſaubere Künſte zu niedrigen Zwecken ausgebeutet werden, große Ideen ſich wohnbar machen können. Es kann daher zu Paganini's Gunſten nichts beweiſen, daß in Berichten der Journale aller Nationen ſo viel Rühmens von ihm gemacht wurde. Denn in dem oben erzählten Benehmen haben wir ihn kennen gelernt, und die Bewunderung der Beſſeren kann der nicht haben, welcher durch ſeine Regiments-Tambours-Streiche und Harlekinaden die Leute von reinem Gefühl und gutem Geſchmack, die ſich die Zeit nehmen, ihn zu beobachten, von ſich weiſt, da ſie ſich neben ihm in ſchlechter Geſellſchaft fühlen. Hat er ſich durch ſeine betrügeriſch blendenden Eigenſchaften, welche man mit voller Gerechtigkeit muſikaliſch ſchlechte Streiche nennen kann, Beifall erworben, ſo hätte er ihn nicht erwerben ſollen. Wer aber den Paganini gar einen großen Mann hätte nennen wollen, würde allein durch das Concert auf der unica corda wiederlegt ſein, durch welches jener bewies, daß ihm das Kunſtſtück der einen Saite, (ſo wie ſeinem Nachahmer das ſeines Zeigefingers) über der Muſik ſtand, ſich ſelbſt und die ſchöne Kunſt verachtend. Uebrigens ſehen wir auch in der Geſchichte der Malerei, daß nach dem Hinſcheiden der naturdurchdrungenen großen Männer der mißleitete Zeitgeiſt ſich an Verzerrungen ergötzte, daß Bernini, Baroccio, Pietro da Cortona, von ihren Zeitgenoſſen höher als Raphael geſchätzt wurden; und ſo haben die Hauptſtädte Italiens, Frankreichs, Englands (weniger Deutſchlands, des reichſten Landes der Muſik) die Schuld auf ſich geladen, den Paganini als einen großen Virtuoſen zu bewundern. Dabei hatte ſein Ton, mit aller ausgebildeten Freiheit ſeines Bogenſtriches, nicht die breite Fülle eines reichen Gemüths, wie die gegebene Charakteriſtik erläutert, und die von dem reißenden Fluge ſeiner

Passagen betäubten Ohren, selbst der Kenner, konnten die Präcision seiner Läufe nicht ermessen, deren Mangel sich hinter seiner Schnelligkeit verbarg. Was aber vor Allem, auch wenn wir blos die Musik, und nicht den Menschen vor Augen haben wollen, ihn der Benennung eines großen Virtuosen unwürdig macht, war seine empörende Geschmacklosigkeit.

Der Geschmack ist das Rechte im Schönen, hat die Würde des Rechts und nichts von dem Schwanken der Willkühr. Ungeschmack ist daher dem Unrecht gleich, Geschmacklosigkeit vollends ein Künstler-Verbrechen, ein Unsinn des Unschönen im Schönen, eine Vernichtung der Elemente des eigenen Lebensprinzips. Unter den unzähligen Graden dieses Fehls, die auch in gelinden Verstößen bestehen können, trieb Paganini, wie wir oben beschrieben haben, diesen Unsinn so weit, daß er in den wüsten Kontrasten, die er übte, den Pöbel mit seinen Grimassen kitzelte, etwa, wie wenn ein Redner, mitten in den erhabensten Ergüssen der Rede, von Tollheit ergriffen, sich auf den Rand der Rednerbühne schwingen, und durch häßliche Seiltänzer-Sprünge die schmutzigsten Augen ergötzen wollte. Deswegen wiesen wir ihm seine Stelle an einer table d'hôte an, oder in einem Jahrmarkts-Getümmel, wo in profanem Taumel angehäuften Volks die Grimassen am Platze sind, und immerhin auch Gediegenes einzelner Momente willige Hörer findet.

So hat uns die Beschauung des Wirkungskreises dieses gepriesenen Violinspielers auf die niederschlagende Betrachtung geleitet, wie sehr in unserem Zeitalter der leere Effekt auch die Besseren betrügen kann. Wir haben diese betrübende Wahrheit, die in unsere Forschungen gehört, in einer anderen großen Erscheinung unserer Zeit zu erkennen, welche mit der eben besprochenen verwandt, und dennoch zum Theil ihr entgegengesetzt ist: Paganini, der Finstere, übte seinen Effekt-Zauber mit freudelos berechnetem Ernst, Rossini, der sinnlich-leichtfertige, auf den wir jetzt kommen, mit Verscherzung des allen hohen Richtungen wesentlichen Ernstes.

VII.

Gioachino Roſſini, der Opern-Komponiſt.

Muſik, ein Paradieſes-Duft,
Der reinſten Seelen Lebensluft,
Haſt ſelig unſer Herz erzogen! —
Muſik — in Schmeichelton verkehrt! —
O arme Jugend, truggenährt,
Um Deine Bildungszeit betrogen!

Daß der Verfaſſer ſo über dieſen bewunderten Zeitgenoſſen denkt, wie in den ſo eben ausgeſprochenen Worten angedeutet, hat er nicht nur in manchen mündlichen Diskuſſionen, unter Zuſtimmung vieler Männer vom Fach, ſeinen Freunden und Bekannten mitgetheilt, ſondern auch durch einige Aufſätze öffentlich ausgeſprochen. Und bekräftigt erſcheint ſeine Anſicht dadurch, daß Roſſini, erſchienen wie ein Meteor, bereits wie ein ſolches vorübergegangen. Er ſchrieb für den flüchtigen Augenblick, und verſchwand mit ihm, im Gegenſatz zu den Männern, welche nie vergehen, weil ſie die im Schönen ruhende ewige Wahrheit pflegten.

Unbeſtreitbar iſt es dagegen, daß ohne Genie Niemand Millionen ſeiner Mitmenſchen zu ſich zieht und fortreißt, denn nur eine Seelenübereinſtimmung mit Millionen ſeiner Zeitgenoſſen konnte dieſe Wirkung haben.

Jedoch im weiten Menſchengeſchlechte wohnt das Niedrigſte wie das Höchſte; und in dem Einen ſowohl wie in dem Andern kann der

Mann des Volks Uebereinſtimmung ſuchen und finden. Das Hohe und Edle iſt der kleinere Stoff in geringerer Menſchenzahl wohnend, das Gemeine überwiegend zwar, aber weil es leichter, auch lenkſamer, ſich Jenem, als Jenes dieſem ſich zu ergeben. Wir haben nun zu beſchauen, wie ſolche Geſetze in Roſſini's Wirkſamkeit gewaltet haben.

Unter den Gedanken, die ich über dieſen großen Gegenſtand unſerer Zeit öffentlich in Kritiken oder in mündlichem Verkehr ausgeſprochen, habe ich am Allgemeinſten den als treffend anerkannt gefunden, daß Roſſini den Parnaß in den Salon verpflanzt, und ſeinen Pegaſus mit einem engliſchen Sattel geſattelt, oder das Dichterroß vor Pariſer und Londoner Staatskutſchen geſpannt habe. Wenn ich demnach dieſen Liebling der letzten Jahrzehnte von ſo auserleſenen Beſchützern begünſtigt ſehe, ſo muß ich mich in der That artig benehmen, wenn ich mit Urtheilen über ihn hervortrete. Ueber meine Lippen muß es dennoch kommen, was die begeiſternde Natur und Kunſt mir eingiebt; aber es höflich zu ſagen, iſt Pflicht, da es die elegante Welt betrifft; auch dieſe indeſſen pflegt nicht das wahrheit-beſeelte Wort zu verſchmähen, das uns außer dem Weltgetümmel begegnet. Und ſo müſſen und werden die Damen und Herren mir zugeſtehen, daß, wenn Venus, Minerva, Hebe einen türkiſchen Shwal aus unſerer Mode-Boutique, oder gar einen imitirten von Pariſer Fabrik angethan, wenn Merkur und Apollo von Eau de cologne duften, dieſe Gottheiten auf dem Parnaß ſich nicht wieder ſehen laſſen dürfen; daß Jupiter auf einem Thron von Roccoco-Schnitzwerk zu ſitzen, und pariſer Handſchuh anzuziehen ſich weigert; daß ferner der mit irdiſch erfundenen Werkzeugen gebändigte, mit ſeinem durch bunte Gurt-Riemen umkniffenen Leibe beengte Pegaſus zu den gewohnten Höhen nicht empor fliegen kann, ſondern auf niedere Regionen reduzirt iſt; und daß, was das Schlimmſte, Roſſini ſelbſt, mit den durch Kölniſches Waſſer und Eau de Zéphyr betäubten Organen den Duft der Wieſen- und Gartenblumen nicht mehr verſtehen kann, ja für gemein erklären wird; ſo daß die Roſen und Jasminen mit dem Kölniſchen Waſſer über den Begriff von Gemeinheit in Diskuſſion gerathen

könnten. Ich fürchte nicht, daß meine Argumente, auf die Höhe des antiken Parnaſſes gebaut, als unzulänglich oder gar verfehlt erſcheinen werden; denn der Parnaß ruhet, wie wir wiſſen, auf den ewigen Säulen der Natur, könnte ihre geiſtige Blüthe genannt werden. Dies bedeutet es, wenn wir, ohngeachtet Zeus und ſeine Götterſchaar ſchon ſeit Jahrtauſenden die Welt verlaſſen haben, dennoch auf ihren Sitzen noch jetzt den Geſang der Muſen vernehmen. Nur was dort, was aus dem Munde der Muſen ertönt, iſt Kunſt; denn nur von der Natur wird die Kunſt getragen.

Ein Künſtler will Roſſini genannt ſein, und unſere Welt nennt ihn ſo. Uns aber, die wir in der unantaſtbaren Natur leben, — ſchauet mit Gnade, ihr Damen und Herren, auf unſere Freimüthigkeit, — uns iſt er es nicht, im ſtrengſten Sinne des Worts, und wir können ihn nicht lieben. Denn ſo gern wir auch die Verfeinerung des Salons mitgenießen, wie iſt es denkbar, daß die dort genährte Kunſt ihrer Beſtimmung getreu bleibe? Unſere Metaphern ſcheinen zu ſcherzen. Nein, der hier aufgeſtellte Kontraſt, der ins Lächerliche ſpielt, erzeugt nur den Anſchein des Scherzes: ein tiefer Ernſt ergreift uns, den Ernſt der Kunſt in Scherz und wohl gar in Poſſen verwandelt zu ſehen, da doch der richtige Scherz nur auf dem Grunde des Ernſtes ruht. Wie anders als mit Bekümmerniß können wir es anſehen, daß die Kunſt, dem Parnaß entweichend, die Eigenſchaften einer neuen ihr fremden und ſchädlichen Atmoſphäre, des Salons, annimmt: täuſchend in üppigem Glanze einſchmeichelnden Scheines, proſaiſch — praktiſch — augenblicklich und flach.

„Undankbarer!“ höre ich gegen mich ausrufen, „ſo ſprichſt Du von der Geſelligkeit der höheren Welt? Und theilſt doch gern mit uns die Vergnügungen dort, die Bälle, Konzerte, Improviſaten, tableaux vivants, Charaden, Komödien, und begegneſt gern den Ideen gebildeter Leute. Eine erhöhete Natur wäre nicht Natur, ſollte den Künſtler beſchränken?“

Jene Worte, verſetze ich, außer den Gränzen des Salons ausgeſprochen, müſſen nicht mit den dort geltenden Redensarten gemeſſen werden; ſie ſind ſtark gefärbt, um ihre Wahrheit deſto ſchärfer erkennen

zu machen. Gnädige Damen und Herren, zweifelt nicht an mir. Für Euch eben so sehr, als für mich selbst streite ich. Ich will sie beide haben: den Parnaß und den Salon. Darum darf nicht aus den zweien Eins gemacht werden, darf nicht der Parnaß im Salon untergehen. Die Natur, nur wie sie aus Gottes Hand kommt, ist die Nahrung des Künstlers; wollt ihr ihm eine Halb-Natur geben, so kann, wenn es hoch kommt, nur eine Halb-Kunst daraus werden. Und, gnädige Damen und Herren, laßt uns aufrichtig sein (wir sind jetzt nicht im Salon) und uns eingestehen: im Salon wollen wir Alle ein bischen besser und schöner erscheinen als wir sind, und putzen und schminken die Wangen und Worte; nicht genug Bänder, Blumen, Juvelen und Sterne können gefunden werden, um unseren Glanz zu erhöhen, also wir üben ein bischen Eitelkeit und Lüge; Freundesmiene, das Gesetz der Höflichkeit, nehmen wir gegen Hunderte dort an, ohne Rücksicht, ob wir Freunden oder Feinden begegnen, — wieder ein bischen Lüge. Die wahre Gesinnung gehört nicht dahin; denn was geht die Hunderte, die ich da finde, mein Inneres an; also der Salon will es so, und muß also meine Oberfläche wollen. Die dort erscheinende Freundschaft gilt nur bis die Stunde schlägt, wo man nach Hause fährt, also höchstens zwei und eine halbe Stunde — alles Eigenschaften und Erfordernisse, welche der Tiefe fremd sind.

Aber diese Gesetze, welche ein hier allgemein anerkanntes Recht begründen, gelten nur bis an die Thür des glänzenden Saales: über die Schwelle hinaus und weiter ist das Reich der Natur, und wer sie sucht, um durch sie sein Treiben zu beleben und frisch zu erhalten, muß draußen bleiben. Er bedarf der Wahrheit, die dort, wie wir uns eben gestanden, umspielt ist von gefälliger Lüge, anziehend durch ihren Glanz, nicht boshaft vielleicht, doch leichtsinnig; er bedarf der Freude, die dort Amüsement heißt, für welche flache Freudigkeit den Deutschen das Wort mangelt; er bedarf der Liebe, welche dort in Gestalt der Höflichkeit ist; er bedarf der Tiefe, und findet nur Oberfläche dort, wo der innere Mensch sich nicht sehen lassen darf.

Alle die hier entwickelten Eigenſchaften des Salons ſind, wie bekannt, die Grundzüge der Muſik Roſſini's und ſeiner Schule, und rechtfertigen meinen Vergleich. Die Charakterzüge dieſer Muſik in den Werken nachzuweiſen, wäre hier nicht allein ein zu weites Geſchäft, ſondern wir ſind deſſelben überhoben, wenn wir daran erinnern, daß die Komponiſten dieſer Schule ſelbſt durch ihre liebloſe Behandlung ihrer eigenen Muſik dazu anleiten, in ihren Werken nur den flüchtigen Schein der Oberfläche zu ſuchen. Der wahre Muſiker liebt ſeinen beſten Augenblick, Roſſini haßt ihn; denn, kaum geboren, ſtößt er ihn fort in die Vergangenheit, ohne Erquickung von ihm zu verlangen. Hier iſt der Leichtſinn des Salons im Gegenſatz mit dem Weſen der wahren Kunſt, wie wir in Folgendem erläutern.

Darſtellung iſt das Weſen jeder Kunſt. Daß die Seele ein Bild erhalte und als ihr erworbenes Eigenthum hinwegtrage von dem genoſſenen Kunſtwerke, iſt das Ziel des Künſtlers. Zu den Aufgaben der Tonkunſt gehört es daher, weil ſie im flüchtigen Schwinden der Zeit vorüber eilt, daß der Komponiſt die herrſchenden Ideen, den entflohenen Augenblick verjüngend, ſo oft zurückrufe, bis dieſelben durch wiederholte Beſtätigungen ähnlich mit der Redekunſt ein volles Eigenthum der Seele des Hörenden geworden iſt. Aus dieſem durch geſunden Sinn ausgebildeten Verfahren entſtanden Imitationen und Ausführung des Hauptgedankens; dieſe ſind daher nicht etwa Manier, ſondern ſind die weſentlichſten Geſetze des Styles der rechten Muſik. Es kann alſo nicht die Frage ſein, und nicht etwa vom Geſchmack abhängig gemacht werden, ob der beſſer ſei, der, durchdrungen von dem Weſen ſeiner Kunſt, dieſelbe mit Verſtand und Gemüth ausübt, oder der, welcher von einem Gedanken zum anderen leichtfertig forthüpft, und nur flüchtige Ohrenſchmeichelei, aber keinen großen Gedanken dichtet; ein Unterſchied eines flachen, ſinnlichen Genuſſes und einer mit voller Seele in großen Geſtalten ausgedrückten, und eben ſo zu erfaſſenden bedeutenden Wahrheit. Hier iſt nicht etwa die Frage, ob das Eine alte, das Andere neue Manier ſei; denn was ſo offenbar kunſtgerecht das Richtige iſt, muß der Neue ſo wie der

Alte wollen. Wir reden vom Weſen der Muſik: Vortrag und Art ſich auszudrücken ſind verſchieden in verſchiedenen Zeiten.

Dieſe leichtfertige Muſik, in welcher das Amüſement an die Stelle der Freude getreten, die nur die abgeſonderten Augenblicke füllt, kennt nicht das Bündniß der Phantaſie mit dem Verſtande, ohne welches es nie ein wahres, und noch weniger ein großes Kunſtwerk gegeben hat. Solche Augenblicks-Muſik iſt die Sache der ſchwachen Denker, die ihr Werk damit beginnen, das Gefällige, Piquante auf gut Glück niederzuſchreiben, und zur Fortſetzung andere ihrer kleinen Eingebungen erwarten; anſtatt daß wir den Werken des Mozart, Cimaroſa, Händel, Marcello, es anhören, daß ſie den letzten Ton kannten, als ſie den erſten niederſchrieben. Darum lebt der Letzteren Muſik noch in unvergänglicher Jugend, während die Roſſiniſche ſchon in den letzten Zügen iſt.

Wenn ein ehrlicher Spaßmacher das Schöne verzerrt, dann läßt er in ſeinen Ausdrücken und ſeinem Benehmen die Unterſchiede und Kontraſte blicken zwiſchem dem Spaß, den er ausübt und dem Ernſt, auf den er zielt. Pulcinello mit der ſchwarzen Naſe und der geſcheckte Harlekin ſind ehrliche Leute. Roſſini's Schule hingegen hält der Menge als Wahrheit hin die eitlen Gaben, in denen die Wahrheit verſchwindet. Freilich durch mächtige Mittel vollführt er dieſen Betrug: er ſchmückt die ſeelenloſe Larve wahrer Empfindungen mit den blendendſten Farben übertriebener Ueppigkeit, deren augenblickliche Geltung, die Sinne betäubend, eine Befriedigung des Augenblicks vollendet. Dieſe ſinnliche Schmeichelei, anſtatt Wahrheit zu ſein, iſt das Grab, worunter verſenkt Natur und Wahrheit liegen.

Wenn ich, meine Damen und Herren, mit dieſer Darſtellung der Salon-beſeelten Muſik erſchreckt habe, nachdem ich mit Scherzen meine Deduktion begonnen hatte, ſo hoffe ich auf gnädige Nachſicht in meiner Wärme, die mich ergriff im Andenken der ſeligen Stunden, die ich Mozart, Cimaroſa, Händel, Marcello, Gluck, Haydn verdanke, mit denen Allen er nichts gemein hat. Ja ich ſelbſt gerathe in Schrecken, in ſolche Melancholie gefallen zu ſein; denn nach dem was ich ſo eben ſagte, würde die Reihe von Opern von

Rossini's Zeit bis auf unsere Tage zu einem lustigen Gottesacker werden.

Darf es uns aber nicht in Melancholie versenken, wenn wir keine tiefen und wahren Genüsse einer würdigen Seelenstille mehr in der Musik haben sollen, wenn die gegenwärtige Generation um das, was edle Freude heißt, betrogen und dafür mit rohem Stoff zur Verwilderung genährt werden soll? Eitelkeit wohnt im Salon, wie wir uns gestanden haben, und wenn schon seine Eleganz uns anziehend ist, — er gehört zum gemeinen Leben, der Poesie entgegengesetzt. Zu allen Zeiten war dieser Gegensatz anerkannt und beobachtet; Rossini zuerst hat es erfunden, ihn abzuschaffen. Die in den Gewöhnlichkeiten des Lebens sich bewegende Menge ward dadurch die Gesetzgeberin der Tonkünstler. Und jetzt erst haben wir zu erschrecken, wenn wir betrachten, wohin er in dieser Richtung uns geführt hat. In die massivsten, die herabwürdigendsten musikalischen Mittel der Trommeln, der ohrenzerschneidenden Oktavinen hat er uns hinabgezogen, und giebt uns Ueberraschung und Effekt anstatt Gedanken — und wir wissen doch, daß solche grobe Ergötzungsmittel nur für die unreifen Gemüther der Kinder und die groben Sinne des Pöbels gehören. Für die groben Sinne ist gesorgt, auch wenn seine musikalischen Stücke, Arien oder Konzertanti schön beginnen (welches in diesem begabten Menschen keineswegs selten ist), und allmälig zu einem solchen rohen Lärm heranwachsen, als solle die Ausgelassenheit betrunkener Bauern dargestellt werden. In der Mehrzahl seiner Kompositionen herrscht diese Manier, und dieser lärmende Schluß wird in Rom selbst von seinen Bewunderern „la solita cagnara" genannt, zu deutsch: „der gewöhnliche bellende Lärm," allenfalls „Pöbellärm."

Während wir nach dem Maße des Heranwachsens einer solchen grob-sinnlichen Unmusik das Beifallgebrüll des großen Haufens heranwachsen sehen, ist es für uns eine bittere Kränkung, uns den untersten Volksklassen gleich gesetzt zu finden; was aber sollen wir von dem Komponisten sagen, der, um à tout prix zu glänzen, sich solcher Mittel bedient; denn liebt er sie, so ist sein Geschmack dem großen Haufen analog, liebt er sie nicht, so ist seine Gesinnung gemein die,

durch den Gebrauch des Häßlichen, dem Pöbel zu ſchmeicheln nicht verſchmäht. Dieſes hatt' ich im Sinn, wenn ich des Schreckens erwähnte, der uns in näherer Zergliederung Roſſiniſcher Muſik befallen muß; denn ſollte er mit einem ſolchen Benehmen ein eleganter Tonkünſtler genannt werden, ſo hätte er dann elegante Gemeinheiten ausgeübt.

Dieſe Rohheit verband ſich mit ſeiner Leichtfertigkeit, zu deren Beweiſe es der Aufzählung von Belegen ebenfalls nicht bedarf: indem wir nur an die ſehr oft gemachte Bemerkung zu erinnern brauchen, daß, wenn man in ein Opernhaus tritt, wo eine Roſſiniſche Oper ſchon im Gange iſt, man nicht an dem Charakter der Muſik erkennt, ob hier gelacht oder geweint wird, ob es opera seria oder buffa ſei; woran man deutlich ſieht, daß ſeiner muſikaliſchen Seele das Weinen dem Lachen gleich geltend iſt. Ganz auf denſelben Gründen beruht es, daß wir die heroiſch-pathetiſchen Motive aus ſeinen opere serie, eben ſo häufig, wie die aus komiſchen Opern entlehnten, kaum auf der Bühne erſchienen, ſchon als Walzer und Kontretänze auf den Bällen zu hören bekamen, als wären die erhabenen Ergießungen der geſchichtlichen Helden und Heldinnen dazu gemacht, um unter ihrer Leitung bis zum Schwindel ſich herumzudrehen.

Wenn ſolche Betrachtungen zur Klage ſtimmen, ſo berechtigen ſie auch zum Vorwurf gegen den, der die klaſſiſche Muſik verſtößt und haßt und nur zum Mißbrauch verwendet, während wir in ſeiner Muſik, wenngleich ihr Geiſt nichts taugt, dennoch ſo manche Spuren der ſchönſten Anlagen erblicken. Die Oper „Wilhelm Tell" iſt daher von gegenwärtigen Beurtheilungen ausgenommen. In dieſen Römiſchen Studien kann dieſe Oper aber nicht begriffen ſein, weil ſie in Rom bisher nicht aufgeführt werden durfte; die einzelnen Stücke daraus, welche Verfaſſer von Dilettanten zu hören bekam, zeigen, daß Roſſini der hohen Stimmungen fähig war, und erregen das Befremden, daß er es zu ſeinen ſpäteren Jahren verſchoben hat, ſich von dieſer achtungswerthen Seite zu zeigen. Wenn man aber nach den hier zur Ausführung gekommenen Fragmenten dieſer Oper geneigt wird, ihm zuzugeſtehen, daß er ſich zu hiſtoriſcher Würde erheben konnte, ſo hat

dennoch der Geiſt, den er leichtſinnig gepflegt, ihn niedergehalten, wenn er ſich zu der religiöſen erheben wollte. Auch Paeſtello, Cimarosa, Guglielmi und Andere derſelben Epoche haben den heiligen Styl in ihren Meſſen verfehlt, ja Haydn's berühmte Sieben Worte leiden an demſelben Vorwurf, weil durch eine zu lange Praktik in anderer Sphäre ſich eine andere Art ſich auszudrücken ihrer bemächtigt hatte; aber keiner doch hat, wie Roſſini in ſeinem Stabat Mater, ſich einer Sünde gegen das Chriſtenthum ſchuldig gemacht. Die Muſiker von Fach hat er, wie in manchen anderen Fällen, mit gewohnter Geſchicklichkeit auch in dieſem Werke mit erfahrener und kunſtreicher Inſtrumentirung beſchwichtigt, und durch Einflechtung klaſſiſchen Anſcheins an einigen Stellen getäuſcht; aber die Behandlung des für die Mitwelt tragiſchſten Gegenſtandes hat er durch die Mittel ſeines ſcherzhaften Styles vollführt, und den Schmerz der Mutter Gottes beleidigt, wenn nicht verhöhnt, da er ihn dazu verwendet, um ſich ſchön damit zu machen.

Haben wir nun gezeigt, daß Roſſini in Ausübung der Tonkunſt ſich mit den proſaiſch-flachen Regionen der Menſchheit in Verkehr geſetzt, die ihn anleiteten und nöthigten, den Mangel der Tiefe mit mannigfaltigem Glanze einer nichtigen Oberfläche zu bedecken, worin er ſich als eitel, proſaiſch und praktiſch beſtätigte, ſo ſehen wir auch in den Folgen, die er nach ſeinem Hinſcheiden zurückgelaſſen, und für welche er verantwortlich iſt, einen ſolchen fortgeſetzten, ja verſchlimmerten Zuſtand.

Zu bemerken haben wir noch, was tief in den Charakter ſeiner Werke eingriff, daß ein großer Theil ſeiner Kompoſitionen eine Muſik aus der zweiten Hand war, geſchöpft aus den Werken anderer. Daß er eine venezianiſche Romanze zu dem bekannten Gebet in der Oper „Moſes in Egypten" verwandte, würde ihm durchaus nicht zum Vorwurf gereichen, wenn anders er den großen Styl einer religiöſen Volksſtimme zu treffen fähig wäre. Auch ſehen wir große Meiſter in allen Kunſtzweigen hin und wieder die Gedanken ihrer Vorfahren auffaſſen, und ohne Scheu in ihren Werken verwenden. Solche Fälle kennen wir in Raphaels, in Mozarts, in Händels Werken. Aber

ein großer Unterschied ist es, ob von göttlicher Kunstkraft überfließende Genies wie die ebengenannten in einem ihrer schaffenden Augenblicke sich den unvollendeten Gedanken eines Vorgängers, der ihrem Gedächtnisse begegnet, gefallen lassen und vollenden, oder ob es, wie bei Rossini, herrschende Maxime ist, aus vollendeten Werken zu borgen, um den eigenen unzulänglichen Besitz zu ergänzen. Man muß ihm hierin die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er in seinem Leichtsinn diese Schwäche willig eingestand. Ein Musiker hat mir selbst erzählt, daß, als er sich in Wien mit mehreren seines Gleichen in einer Abend-Gesellschaft, die Rossini zu Ehren war, zusammenfand, einer derselben ihm sagte: „Aber lieber Rossini, wo wollen Sie, der schon so viel geschrieben, noch alle Ideen her nehmen zu den Opern, deren so viele noch bei Ihnen bestellt sind?“ — „Seid unbesorgt“, erwiederte er, „an Beethoven habe ich noch nicht gerührt.“

Die Geschichte der Kunst lehrt uns, daß wenn ein bewunderter Künstler ausgeschafft hatte, die Kunst nach seinem Tode sogleich zu sinken begann, weil seine Schüler und Nachahmer, durch die Bewunderung seiner Werke befangen, diese anstatt der allein befruchtenden Natur sich zu Mustern und Stoff nahmen, dadurch also von der göttlichen Natur abgelenkt, dieselbe durch Menschenwerk ersetzten. Was können wir nun von der Nachahmung der Rossinischen Werke erwarten, deren Stoff so großentheils von Anderen ihm überkommen, so weit von der Natur entfernt, aller befruchtenden Kraft ermangeln muß.

Und leider haben wir hierüber nicht etwa noch zu prophezeien; denn der jammervollste Zustand der leersten, rohesten, wildesten, flachsten Musik umgiebt uns bereits.

Wird etwa eine Komposition religiöser Musik zu einer Begräbnißfeier erfordert, so hören wir zwar mannigmal der Komposition an, daß der Künstler die gute Musik kannte; aber er kann sich nicht befreien von der luxuriösen Ohrenverführung, welche sich alles Volkes bemächtiget hat, und die profanen Elemente schlagen sein besseres Selbst zu Boden. Bis vor acht bis zehn Jahren wurde in Rom von einer oder der anderen Privat-Vereinigung in jeder heiligen Woche

das Miserere von Benedetto Marcello ausgeführt, welches ſchon ſeit anderthalb Jahrhunderten ein Gegenſtand der Bewunderung, ein Mittel religiöſer Sammlung in der Paſſionszeit war, wie an ſo vielen anderen Orten Aehnliches geſchieht. Vor zwei Wintern ward es hier verſucht, es einmal wieder zu Stande zu bringen; aber ohngeachtet das Vorhaben ſowohl der Nationalität, als auch dem in Manchen noch dauernden Sinne für das Tüchtige zuſagte, konnte es dennoch nicht zur Ausführung kommen, weil die Intrigue der durch Profanität Vergifteten das obengedachte ſchimpfliche Stabat Mater an die Stelle des Erhabenen ſchob.

Noch nie iſt es mir widerſprochen worden, wenn ich behauptete, daß die leichtfertigſte Muſik aus der Zeit des Benedetto Marcello heiliger ſei, als die heiligſte unſerer Tage, und durch manche Erfahrung bin ich in dieſer Anſicht beſtätigt worden. Als ich einſt mit meinem Muſikmeiſter Musica madrigalesca des Marcello geſungen hatte, trat mein Diener mit ehrfurchtsvoller Miene ins Zimmer, und ſagte: „Es waren ſo eben zwei Herren draußen, Sie zu beſuchen, da Sie aber Musica sacra ſangen, ſo habe ich Niemanden zugelaſſen, und dachte Sie wären nicht geneigt, Jemanden zu empfangen.“ Eine noch ſtärker beweiſende Thatſache iſt, daß ich in der Franziskanerkirche in Frascati die berühmte Buffo-Arie aus Mozarts Figaro: „Non più andrai Farfallone amoroso“ — als Gloria in excelsis vernommen habe. Der mir bekannte Komponiſt nämlich hatte zu einer Messa cantata etwas Neues zu liefern, und während er weder in noch außer ſich ein Motiv hierzu finden konnte, ſah er auf meinem Pianoforte dieſe Arie aufgeſchlagen und fand dieſelbe würdevoller als alles was ihm zu dieſem Zwecke auf die Wahl gekommen war. In der That wurde dieſes neue „Gloria“ mit großem Beifall von den Mönchen aufgenommen, und hat ſich in gedachter Kirche als eine ſtehende Muſik erhalten. Noch jetzt alſo erheben heilige Mönche an den großen Kirchenfeſten, in dieſer Messa cantata, welche ſie ſelbſt ſingen, inbrünſtig ihre Augen zum Himmel, wenn ſie ſo mit den Tönen eines lockeren Barbiers ſich in den Augenblick verſetzen, da dieſer ſich über einen verliebten Pagen luſtig machte.

Musica sacra wollen wir nun zwar nicht von unseren Tonkünstlern verlangen; wir haben reichlichen Stoff uns daran zu erquicken in zahlreichen Werken der Vergangenheit; und wenn gleich der zu früh uns entrissene Mendelssohn gezeigt hat, daß sie auch in unseren Tagen noch geschrieben werden kann, so müssen wir uns doch bescheiden, daß unsere politisch bewegte Zeit nicht zu der Sammlung fähig ist, welche zu solchen Produktionen erfordert wird.

Nach der episodischen Erscheinung milderer Art des von den Grazien begünstigten lyrischen Bellini, ist nur noch von wenigen Komponisten diese Kunst verwaltet, und wie selten kommt etwas selbst in dieser Art Neues an den Tag; und da, wie wir oben ungern berichteten, der Verstand von den Eingebungen des Augenblicks entfernt ist, so finden denkende Künstler, wie z. B. Mercadante, nicht den Anklang, den sie verdienen.

Die rohe Sucht nach ohrenbetäubenden Effekten, auch die Sänger ergreifend, hat das Forte der Stimmen zum Gebrüll gesteigert. Die Tenore und Soprane tragen das wachsende Gefühl vor wie Nothgeschrei, welches Gemüth und Ohr zerschneidet, die Bässe, wenn sie gefühlvoll werden, ist man geneigt, sentimentale Stiere zu nennen, und bei wachsendem Gefühl werden wir an einen solchen erinnert, dem das Messer an der Kehle droht.

An Volksfesten ergehen sich die stattlichen Banden in einer vermeintlichen Musik, an der, außer etwa den gemeinsten Soldaten oder Lastträgern, niemand Freude haben kann, denn es ist durchaus unmöglich, an diese Musiken irgend eine Art von Gefühl oder auch nur musikalischen Interesses zu knüpfen, allenfalls anwendbar um den Marsch der Truppen zu einem Parade-Maneuver zu leiten; eine Musik, die man nur roh, und kaum wild nennen kann, weil sie ohne Kraft ist; richtiger könnte dieses Instrumentengebrause die vermehrte Auflage einer Trommel-Komposition genannt werden. Man freut sich, wenn darin das Motiv einer Galoppe oder Polka erscheint, um einem Schatten von Empfindung zu begegnen.

In eine so unmusikalische Zeit mußte die Erscheinung Pius IX. fallen. Die Volkshymne, zu seiner Ehre geschrieben, ist ganz in dem

ſo eben dargeſtellten Charakter. So herzerhebend es iſt, wenn ſolche Hymnen mit der Großheit der in Millionen vereint wohnenden Liebe zu König und Vaterland zum Himmel ſteigen, ſo kränkend und betrübend iſt es, das mißleitete Volk im Geſang eines ſo ſchalen Gepolters muſikaliſcher Mittel, verwandt zur Verherrlichung eines angebeteten Regierers, begeiſtert zu ſehen. Wie würden die Hochgefühle eines von der Natur ſo reich begabten Volks durch eine eben ſo ſchöne und erhabene Hymne, wie dieſe häßlich iſt, veredelt werden! — Dem entgegengeſetzt verdient die Rohheit derſelben die doppelte Rüge, daß das Schöne der Volksgeſinnung mit Häßlichkeit umwickelt, und daß dieſer ehrwürdige Anlaß verſäumt wird, um den muſikaliſchen Nationalſinn durch die ſchöne Volksgeſinnung zu veredeln.

Ein tiefes Bedauern ergreift uns, dieſem guten Volk nicht ſtatt der elenden Kompoſition ein God save the King, oder „Gott erhalte Franz den Kaiſer" gegeben zu ſehen; denn die Römer ſind ſehr viel beſſer als ihr Volkslied.

Wie reizend waren unſere Träume von den Serenaten Italiens, von denen wir vor Zeiten laſen oder erzählen hörten, die unter den Fenſtern und Balkonen verehrter Perſonen und angebeteter Frauen ertönten. Dank ſei es dem lieblos flachen Muſikgetändel, deſſen Charakter wir oben dargeſtellt haben: die Stimme der Natur iſt vertrieben aus den italiäniſchen Sommernächten. Nicht mehr harmonirt hier ein edler, zarter Geſang mit den ſehnſüchtigen Sternen und dem tröſtenden Monde; anſtatt des Nachtgeſangs, deſſen Sänger vielleicht mit Freudenthränen heimlich errathen wurden, brauſt nun durch die Straßen abgenutztes Walzer-Geklingel der ſeelenloſen Flöte, begleitet von der Chitarra francese, ſelten von der Mandoline. Der Liebesgeſang iſt vertrieben durch flache Luſtigkeit; dieſe ſpielt und wirbelt die Sorgen aus dem Sinn, aber verſcherzt die Mittel, ſie zu heilen. Die dem Volksleben ſich leihende Mandoline, die Sprache der tiefſten Nationalſeele und wechſelnden Leidenſchaften, auf der Grenze der Gunſt und Ungunſt, in zärtlichem Ernſt und Scherzen, dieſes National-Beſitzthum iſt nicht allein zum Theil ſeinem Charakter entfremdet, ſondern auch ſchon halb gewichen der ärmern Chitarra francese,

die, kaum ein halb Jahrhundert alt, in eine musikalische Kultur pfuscht, der sie nicht gewachsen ist. Sie ist romantische Trägerin mancher hübschen Lieder, aber ihre Sentimentalität verführt auch zu ermattender Weichheit, vor welcher die energische Mandoline bewahrt.

So ist nun in Italien der Musik die Schönheit gestorben, denn ohne Tiefe ist keine Schönheit; die jetzige Generation ist um die hohe Freude betrogen, welche den edelsten Stoff der Menschen erzieht und nährt. Die Fremden, die in Italien reisen, sind überrascht, hier nichts zu finden was dem schönen Namen Italiens: „Land des Gesangs", entspräche. Hier hat sich nur das physische Ohr zu rühmen, in musikalischen Produktionen bedacht zu sein. Das groß gesinnte England erhält uns den erhabenen, biblisch- und menschlich reinen Händel im vollesten Leben. Dort und in Deutschland kann es nicht geschehen, was in Rom im Frühjahr 1846 geschah, daß ein Miserere des Marcello, oder Händels Messias dem Stabat Mater Rossini's weichen muß. Von dem produktiven Deutschland haben wir zu erwarten, daß die Musik dem Gemüthe verbleibe; dort, wo in Kunstvereinen die Stimmen durch seelenvolle Kompositionen geselliger Musik gepflegt und gebildet, und in alten und neuen Oratorien veredelt werden, hat Rossini — wir sagen es mit Selbstgefühl — keinen Schüler aufzuweisen.

VIII.

Thorwaldsen.

Durch die Welt iſt ausgeſtreut
Saat des Schönen, nah' und weit;
Und die holden Muſen ſehn
Eine Blume, wunderſchön,
Dort dem Eis im Nord entblühen,
Eilen hin, ſie anzuhauchen,
Pflanzen ſie in ihre Flur
Warmer, ewiger Natur.
Wachſend dorten immer höher,
Nektarüberthaut erquickt,
Sie, den Göttern nah' und näher,
Hat den hoh'n Olymp entzückt.

Wenn in Rom die Natur, nach Entladung ihrer Ueppigkeit, müde geworden, kommt in der Sommerhitze die Aria cattiva. Ein geiſtiger Zuſtand dieſer Art, der uns drückt, wurde angedeutet in den fünf Abſchnitten, deren letzten wir ſo eben geſchloſſen haben. Welch eine Herzſtärkung aber iſt es, in ſolcher Atmoſphäre, mitten in den leichtfertigen Wellen einer kunſtfrevelnden Gegenwart einen Thorwaldſen zu erblicken, eine raſtlos fruchtbare Produktionsmacht, in begünſtigendem Verkehr mit Allem, was die Welt jemals Großes und Schönes in Geſtalten beſeſſen hat, ein Rieſe, der, ein unzerſtörbares Stück Natur, durch die unmeßbare Summe des Gewöhnlichen unabhängig hinſchreitet, ungeſtört durch niederes Geſträuch und kleines Kraut, die über ſeinen Pfad hängen, lächelnd den Schmetterlingen, die ihm

querüber flattern, nur zu großen Erscheinungen gewandt, die sein Genie in die Arme nahm, und voll seines Lebens gehaucht der Menschheit übergab.

Zwar nicht viel kann von ihm erzählt werden, weil seiner äußeren Handlungen und Worte wenige waren, und die Kunst alle seine Thätigkeit hinnahm. Alles aber ist merkwürdig an einem merkwürdigen Manne, und auch seine kleinen Attribute sind erklärend.

Er lebte jeden Augenblick des Tages, mit unauslöschlicher Jugendfrische, in jeder Erscheinung, welche im entferntesten Grade dem Schönen verwandt war, sei es, daß Kinder an ihm vorüberspielten, oder begegnete ihm naives Bauernvolk in den Straßen, auf den Plätzen, oder wurden im Umgangsverkehr die Formen höherer Gesellschaft durch Originalität gesprengt, oder gab es zu lachen über lustige Anekdoten, deren auch er mannichmal hervorstammelte, auch denen nicht gram, die in muthwilligem Männerhumor die Grenzen der Zucht überspielen. Auch pfuschte er, wie die meisten Künstler, in die Politik, wenn er die Menschheit verletzt glaubte. Die heitersten Gesellen waren ihm die liebsten. Auf sentimentale Gespräche verstand er sich nicht, wußte aber dennoch in diesen, mit dem auf gesundem Urtheil ruhenden, feinsten Takt, den Kern zu erkennen und in sich zu verschmelzen. Sehr gern nahm er Ladungen an zu geselligen Vereinen und Gastmalen, und, frugal oder üppig, genoß er sie stets mit gutmüthiger Freundlichkeit und Befriedigung, war auch unter den Thätigsten dabei; und konnte er gleich, mit der Gabe des Worts nicht beglückt, ganze Weilen sprachlos dasitzen, so ward er doch nie durch seine eigenen Gedanken entfernt von den Gesprächen, die in seiner Nähe vorgingen: kein Wort verlor er davon, und mannichmal sah man alsdann ihm an, daß er das Vernommene auf seine innere Gedankentafel notirte, mittelst deren er seine Ansichten und Urtheile zu bereichern pflegte. Zu wissenschaftlichen Unterredungen war er nicht fähig. Er nahm nur Brocken daraus und gab sie zurück in menschlicher Form. Was er je über die Kunst sagte, war stets bedeutend in ein Paar charakteristischen Worten, deren Hauptcharakter immer faktisch war. Kamen alsdann zuweilen bei geselligen Vereinen, etwa nach Tische, oder beim Abendpunsch, Werke

bildender Kunst zum Vorschein, Aufgefundenes, Entdecktes oder neu Erschienenes, so ward nichts Anderes mehr von ihm beachtet, bevor er nicht Alles dies genau durchgesehen, das Tüchtige gewürdigt, das minder Gute mit Stille beseitigt, das Zweifelhafte besprochen hatte. Denn keinen Künstler hat es jemals gegeben, der mehr wie er, mit dem ganzen Umfange seines Selbst, so ganz seine Bestimmung in jedem Augenblicke seines Lebens erfüllt hätte; und dieses, ohne sich einer Absicht dabei bewußt zu sein; denn was Willen heißt, war ihm, wenn nicht ganz fremd, doch in geringem Grade geläufig. Es gab in ihm durchaus keine Thätigkeit von einigem Belange', außer seiner künstlerischen: diese aber trieb ihn unausbleiblich sofort zum Werke, so oft es sich ereignete, daß eine darstellungswerthe Gestalt oder Gruppe ihm begegnete. Dieses geschah natürlicher Weise manchmal unverhofft, und unterbrach seine täglichen Geschäfte oder selbst große Arbeiten, welches eine der Ursachen sein mag, weshalb er an manche seiner Werke nicht die letzte Hand legen konnte. Denn war er vielleicht auf Bestellung mit dem einen beschäftigt, dann wollte schon ein anderes im Andrange des natürlichen Berufs gethan sein, gleichwie wir auch vom Rubens, in der ungeduldigen Fülle seiner Maler Ideen, so viele unbeendete Skizzen haben. Und ist es nicht natürlich, daß ein Werk, dessen Anlaß der Wunsch eines Anderen war, auf den Ruf seiner großen Natur eine Unterbrechung leiden mußte? Gern pflegte er in vertraulichem Gespräch zu erzählen, und noch lieber hörte man es an, wie die Idee dieses oder jenes seiner Kunstwerke in ihm aufgegangen war. So erinnere ich mich einer angenehmen Stunde mit ihm, als er mir beschrieb, wie er den Anlaß zu seiner Merkurstatue von einem jungen Menschen genommen hatte, den er zufällig auf seinem gewöhnlichen Gange vom Studium nach Hause, beim Vorübergehen, in einem Hausflur sitzend, im Gespräch mit einigen seiner Mitbewohner, erblickte. Zuerst war er, flüchtig in die offene Hausthür schauend, vorübergegangen; aber, nachdem er drei Schritte weiter gegangen, ergriff es ihn, welche plastische Figur er gesehen hatte, kehrte zurück, traf den Jüngling noch in derselben Stellung an, und einige Minuten waren genügend, um das plastische Bild in ihm zu

befestigen. Eiligst verschlang er sein Mittagsessen, und am Abend stand schon das Modell im Kleinen da; am andern Tage ward der Thon für das Modell im Großen aufgerichtet, und jene wenigen Minuten Beschauung waren das Saatkorn zu dieser Statue für Jahrhunderte; denn so muß Thorwaldsens Merkur mit wenigen anderen unserer Zeit genannt werden.

So schnell der Kunstdrang ihn zum Handeln trieb, so selten waren ihm Entschlüsse im Leben. Eine lange Reihe von Jahren z. B. habe ich ihn sprechen gehört von seinen häuslichen Einrichtungen, auf welche seine Gedanken besonders dann verfielen, wenn er bei Freunden Zimmereinrichtungen fand, die seinen Beifall hatten. Dennoch aber blieb die Folge von Zimmern, die er bei seiner früheſten Zeit in Rom genommen hatte, um einigermaßen anständig Besuchende empfangen zu können, nach zwanzig Jahren noch eben so, wie sie damals in unvollkommenstem Zustande gewesen waren, und wenn er Besuche empfing, erforderte es zuweilen einiges Suchen, um für den Gast einen leeren Stuhl mit wohlbehaltenen Füßen unter seinen abgenutzten und unzulänglichen Möbeln zu finden. Zu dieser Art von Gastfreundschaft aber kam es nicht häufig; denn gewöhnlich traf man ihn an der Arbeit in dem innersten kleinen Zimmer, seinem Haus-Studium, wohin man gern ihm folgte, und dort, im Angesicht der Arbeit, die er unter Händen hatte, wurde an das sonst gewöhnliche Niedersetzen nicht gedacht. Er pflegte, wenn an dem äußersten Zimmer gepocht war, aus dem innersten Gemache selbst heranzukommen und den Besuchenden herein zu lassen. Und nie etwa geschah es, daß er, befangen von seiner Arbeit, dem Eintretenden nicht aufs Freundlichste seine Hand gereicht hätte, wobei man ein wenig klebrigen Thon beim Händedruck in den Kauf erhielt.

So wie denn die täglich wachsenden inneren und äußeren Aufgaben seiner Thätigkeit ihn in den Händen der Kunst hielten, so wurde sein Ungeschick in Beziehung auf sein körperliches Dasein stets bestärkt, und er blieb all sein Lebelang stationair in der häuslichen Stellung eines Kunststudenten. Bei derselben Familie, deren Haupt eine ehrwürdige Wittwe, Madame Buti, war, die in ihrem treuherzigen Cha-

rakter alle Nordländer begünstigte, wo er Anfangs seinen Sitz genommen, blieb er ein täglicher Haus- und Tischgenosse unter den im ersten Jahre festgesetzten Bedingungen; und hätten nicht die Töchter des Hauses, mit denen er in einem geschwisterlichen Verhältnisse stand zuweilen seine Zimmer aufgeräumt und einigen Theilen derselben ein wohnbares Ansehen gegeben, hätten nicht diese, als Mitaufseherinnen über seine Kleider und Wäsche, mannichmal über sein Aeußeres einige humoristische Bemerkungen gemacht, man würde vielleicht über die angehäuften Fragmente und Entwürfe von Sculpturen keinen Weg durch seine Wohnräume haben finden können; von seinem pelzgefütterten grauen Winterrock möchten noch mehr Episoden der Verwahrlosung emporgetaucht, und seine grauleinene Sommerblouse möchte noch stärkere Anhäufung von Thon der Wäscherin vorenthalten haben. So sehr aber lagen solche Hausangelegenheiten außer seinem Einrichtungs-Talente, daß er, selbst mit dem besten Willen, sich dieselben nicht verschaffen konnte; denn wenn eine neue Anordnung der Wohnräume von der Hand seiner Freundinnen gemacht war, dann sah man ihn sehr wohllaunig darauf hinblicken; und gern mochte er dann den besuchenden Freund in seinem, übrigens unansehnlichen Sopha bei sich niedersitzen lassen und eine Stunde verschwatzen; ein solches Verschwatzen liebte er; es war eine Folge seines Gehenlassens — selten war er es von Beiden, der solche gelegentliche Unterredungen abbrach.

Eine Häufung von Fällen mangelnder Entschlossenheit, die ihm in der That bedrohlich war, ging gerade dem Anfange seiner großen künstlerischen Laufbahn voraus. Noch war er ein junger Student, und von Bestellungen noch nicht die Rede. Er studirte und arbeitete lernend; aber schon damals natürlicher Weise à la Thorwaldsen, ganz nach Laune und Eingebung von einem Tage zum andern. Er war von der Dänischen Regierung pensionirt, die Pensionszeit abgelaufen; zahlreiche Anmahnungen von dort her, eine Arbeit zu liefern, besorgte er nicht, und so blieb ihm nichts übrig, als ins Vaterland zurückzukehren. Nun aber sorgte sein waltendes Schicksal, daß nicht ins Dunkel entweiche, der die Welt zu erleuchten berufen war. Ein deutscher Edelmann, der in Thorwaldsens Studium seinen Geist erkannt hatte, trug ihm

auf, eine Statue des Jason in Marmor auszuführen, als schon der Koffer des jungen Künstlers gepackt und alle sein Reisegepäck in das Haus getragen war, von wo seine Abreise geschehen sollte. Nun, begeistert von seinem ersten Auftrage, ließ er sein Reisegepäck nach Hause bringen, und der Jason hielt ihn in Rom. Aber, während diese im Geiste der Alten gedachte Figur aus seinen Händen emporstieg und seinen Ruf zu begründen begann, so wurde schon die seine Unternehmungen stets durchkreuzende weiche Nachgiebigkeit gegen unerwartete Begegnisse wieder ein Hinderniß des Fortgangs seiner Arbeit. Denn, ohngeachtet er dieses die Krise seines Lebens bildende Faktum gern erzählte, den edlen Gründer seines Ruhmes mit Dankbarkeit preisend, ließ er sich dennoch fortreißen von Bestellungen, die sich mehrten und mehrten, und von den ungerufen ihn überwältigenden Eingebungen, so daß der Jason erst fertig wurde, nachdem eine imposante Reihe der Statuen, Basreliefs und Denkmale seinen Ruhm durch ganz Europa verbreitet hatten. So mußte der Besteller die Freude daran; denn erst seinen Erben ward das fertige Werk abgeliefert.

Das die Beendigung des Jason auf alle diese zahlreichen Werke, seinen Merkur, Venus, Grazien, Hebe, Pius VII. Monument, Christus und zwölf Apostel, Poniatowsky, Conradin, Reuterstatuen, Schiller, Gutenberg, Ganimed und vieles Andere warten mußte, giebt uns den Schlüssel zu Thorwaldsens Charakter, und gehört in mehr als einer Beziehung zur Entwickelungsgeschichte des großen Künstlers. Der stets ihn drängende Schaffungsberuf schloß ihn beschränkend ab gegen jedes andere Verhältniß. Eben so geschieht es im Kleinen, daß wenn wir einen Freund bei einer ihn ganz fesselnden Arbeit antreffen, er zwar unsern Gruß mit stummem Willkomm erwiedert, aber uns „stille" winkt, bis er zu der Verfassung gelangt ist, uns eine halbe Stunde zu widmen. Freundlich gegen alle Leute, so wie er sie sah, vergaß er sie wieder und hatte nicht Zeit, an sie zu denken, wenn sie weggegangen waren. Von einem auserwählten Freunde, von einer starken Leidenschaft für eine Frau, spricht nicht seine Lebensgeschichte. In der ganz ihn absorbirenden Richtung abgeschlossen war er, wie wir manchen anderen Künstler gesehen haben. Auch große Maler waren selten mit

großen Malern befreundet, so wie nur Verschiedenheit der Charaktere glückliche Ehen macht. So hatte auch Thorwaldsen unter Bildhauern keinen speziellen Freund, und ist nur solchen gewogen gewesen, die für ihn arbeiteten, oder sich ihm unterordneten, während er mit Koch, Reinhart, Riepenhausens, Horace Vernet, lebhaft verkehrte, und mit Koch in früherer Zeit ein Jahr zusammen wohnte. Von Künstlern waren es nur höhere Talente, die ihn zum Umgange anzogen. Seine ganze Zuneigung hatte der reichbegabte, lebensfrohe und in allem männlichen Treiben excellirende Horace Vernet, der sechs Jahre Direktor der französischen Akademie in Rom war. Sie beschenkten sich wechselseitig mit ihren Portraits. Ohngeachtet der Milde des Benehmens, welche dem Umgange mit Thorwaldsen so großen Reiz verlieh, war er sehr entschieden in Meinungen über ihm erhebliche Gegenstände, und wenn sie zur Diskussion kamen, konnte er sehr heftig werden, zumal wenn der Gegner persönlich wurde, welches auf Thorwaldsens Seite nie der Fall war, da es nur von kleinlicher Selbstüberschätzung kommt. Als sich einst ein höchst anmaßender Dichter, in Beziehung auf Urtheile über bildende Kunst, worin derselbe durchaus unwissend war, in einem Tischgespräche unverständig über ihn erheben wollte, überwältigte ihn seine Heftigkeit so sehr, daß er, zu unserer nicht geringen Ueberraschung, nach dem Messer griff. Doch ist dies ohne Zweifel der einzige Fall dieser Art gewesen, wie denn auch die freche Anmaßung seines damaligen Gegners zu den seltensten Begegnissen gehört. Mit dem ihm eigenen Gleichgewicht in Allem was Benehmen heißt, konnte er auch mit großer Heftigkeit seinen Widerwillen ausdrücken gegen das geckenhafte Auftreten thörichter Anmaßungen.

Von Nichtkünstlern ließ er sich Jeden gefallen, bei dem er ein heiteres und geselliges Behagen fand. Zur Musik, in ihrem ganzen Umfange, hatte er die lebhafteste Neigung, ohne sie auszuüben; so wie die flachste, wenn sie pikant und amüsant war, ihm gefallen konnte, so wußte er auch die ersten Klassiker in Composition, und die tüchtigsten ausübenden Virtuosen zu würdigen, und zeigte sich aufs Lebhafteste erwärmt durch sie. Für poetisches Liedersingen hatte er ganz besonders vielen Sinn, versäumte aber auch nie die Gelegenheit, einen

ausgezeichneten Muſiker zu hören. Auch hielt er ſich einen feſten Sitz im Theater und war dort auch mit Flachem und Mittelmäßigem zufrieden. Manche ſeiner minder gehaltvollen Unterhaltungen, die er ſich gefallen ließ, ſind in ſeinen ſpäteren Jahren dem Bedürfniß der Abenderholung nach ununterbrochener Tagesarbeit zuzurechnen. So das Lottoſpiel, das er mit faſt kindiſcher Leidenſchaft um den geringfügigſten Geldgewinn ſpielte. Dennoch war, einige wenige Krankheitsepochen abgerechnet, nicht etwa eine Abſpannung am Abend an ihm zu ſehen; ſeine Conſtitution war ſehr ſtark; es machte in ſeinen Geiſtesfähigkeiten ſo wenig, als in ſeiner körperlichen Ausdauer den mindeſten Unterſchied, ob er um 12, oder um 7 Uhr ſeine Mahlzeit hielt; von ſeiner gewöhnlichen Eſſenszeit, um 2 Uhr, wurde zur Unbequemlichkeit ſeiner Tiſchgenoſſen, faſt täglich abgewichen, wie es mit geiſtig befangenen Männern gar häufig geſchieht; und auch bei ihm hatte die Regelloſigkeit ſeines Tages die günſtige Folge, daß er ſein Leben lang himmelweit verſchieden blieb von einem ſogenannten Philiſter. Daß er, wie ſo eben erzählt wurde, in den letzten Jahren ſeines Aufenthalts in Rom zu ſeiner Abendunterhaltung ſich mit der Tändelei des Lottoſpiels begnügen konnte, läßt ſich nur durch ſeinen gänzlichen Mangel an wiſſenſchaftlichem Sinn erklären, und ſeine Unkunde, ſich mit Büchern zu beſchäftigen. Er hatte dennoch eine kleine Bibliothek, welche die meiſten deutſchen Klaſſiker, vielleicht einige däniſche Schriftſteller, und den ins Deutſche überſetzten Homer enthielt. Es mangelte ihm aber das Geſchick im Leſen. Er kannte keine Geſchichte und hatte ganz und gar nichts gelernt. Mit ſeiner eiſernen Aufmerkſamkeit aber bei zufälligem Vorleſen oder in Unterredungen mit Männern, von denen etwas zu lernen war, verlor er von dem, was er hörte, kein einziges Wort, und gewann dadurch die klarſte Kenntniß von den Charakteren der vornehmſten Geiſter alter und neuer Zeit, als Homer, Shakespeare, Göthe, Schiller, Walter Scott, Byron, und wo es Brocken aus ihren Werken aufzufangen gab, da war er ganz Ohr. So wie wir wiſſen, daß dem Genie die kleinſten Winke genügen, um zu erkennen, was bei Anderen jahrelange Studien erfordert, ſo dachte er ſich mit ſeiner poetiſchen Kraft in den Homer, den Sophokles, Plato, vermittelſt der Seelen-

Harmonie, die alle schöpferischen Geister in einerlei Himmel vereinigt, und eben diese Kraft stand ihm bei, wenn er sich Gegenstände aus der Geschichte erzählen lassen mußte, die er darzustellen übernommen und von denen er nie gehört hatte. Als er die Statue des Conradin für den König von Bayern übernommen hatte, machte er zugleich die erste Bekanntschaft mit diesem Helden. Wie sehr die Natur ihn auch in den mildesten Farben der Poesie ansprach, haben wir noch in seinen letzten Lebensjahren in seiner Neigung zu dem aufblühenden Dichter Anderſon gesehen. Wenn er mit diesem liebenswürdigen Dichter zusammentraf in geselligen Vereinen, wo es mehrerlei Unterhaltung gab, pflegte er ihn zum Vorlesen seiner Mährchen aufzufordern mit den Worten: „Bekommen wir Kinder nun auch etwas?“

Die wenigen Sprachen, welche Thorwaldſen kannte, sprach er unvollkommen; die französische kaum um sich verständlich zu machen, italienisch und deutsch gleich fehlerhaft und unbeholfen. Der Mangel selbst des gemeinsten grammatischen Takts, ließ ihn oft die wunderlichsten Redensarten hervorbringen; unter anderen nannte er sich nicht Ich, sondern Sie, wenn er von seiner Person zu reden hatte. Auch seine eigene Sprache soll er nicht in hohem Grade besessen haben. Aber kannte er gleich Göthe, Schiller und Shakespeare nur vom Anhören und brockenweise, so hat er sie in dem Wenigen tief aufgefaßt, so daß der Genius auf dem Piedestal der Schillerschen Statue in Stuttgart den Eindruck macht wie ein Schillersches Gedicht. Nur mit den Händen sprach er, und wenn er, von einem Künstler gebeten, in sein Studium kam und mit seinen mächtigen Daumen dem vorgefundenen Werke einen Anflug seiner Seele mittheilte, dann ließ er dem Künstler oft eine Schaar neuer Ideen zurück. Bei solchen Gelegenheiten oder sonst in Gesprächen, traf er zuweilen in zwei Worten unbeholfener Rede die Tiefe des Gegenstandes. Unter den Merkwürdigkeiten seiner Person wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß er sehr schöne Hände hatte.

Haben wir ihn nun, wie in einem hochbegabten Manne Alles menschlich merkwürdig ist, in seinem Privatleben und seiner Entwickelung belauscht und auch in seine Schwächen, die stets das gemeine

Leben mit ſich führt, uns einige Blicke erlaubt, ſo wollen wir noch uns daran erfreuen, wie die Kunſt, für die er geboren, die ſeine einzige Gefährtin und ſeine Lebensluſt war, ihn immer größer machte. Wie ſie, die ihn bilden lehrte, fortwährend ihn ſelbſt bildete, hatten wir, zur Freude unſerer Augen, auch darin vor uns, daß er, anſtatt durch die Jahre gebeugt, von Jahr zu Jahr an Schönheit zunahm, und die letzten Jahre in ſeinem großartigen Erſcheinen, wunderbar genug, immer mehr mit ſeinen vollen ſilbernen Mähnenhaaren einem Löwen ähnlicher wurde, während der einbohrende Blick ſeiner durchſichtigen hellblauen Augen, die feine Spitze ſeiner Naſe begleitend, ſeine Erſcheinung in die Adlersnatur hineinſpielte.

Eine der Urſachen ſeiner ſtets zunehmenden Künſtlergröße und dauernden Geiſtesfriſche war auch, daß er, gleich allen großen Männern, immer mehr und mehr ſich mit allem Großen identiſch fühlte, und, in die größten Kunſterſcheinungen immer tiefer eindringend, ſich in ſtetem Umgange befand mit ſeinen großen Kunſtvorfahren. Wie eine Biene war er überall thätig, den feinſten Honig der Kunſt in ſeiner ſtets friſchen Seele zu verſammeln. Auch nicht das kleinſte Fragment guten Styls ließ er unbeachtet, vermehrte ununterbrochen ſeine Sammlungen von geſchnittenen Steinen und Münzen und auch neueren Arbeiten guter Künſtler. Als durch die Entdeckung des Schlüſſels der Hieroglyphen, vor fünf und zwanzig Jahren, die egyptiſchen Monumente in Umlauf kamen, konnte ſeinem weltumfaſſenden Geiſte die auf heiliger Nationalbegeiſterung ruhende Naturtiefe der egyptiſchen Kunſt nicht unerkannt bleiben, und wer dieſe uns fremdartigen, aber erhabenen Erzeugniſſe einer uns räthſelhaften Phantaſie, noch jetzt als ungereimte Ungeheuer belächelt, muß ſeinen Irrthum an Thorwaldſen erkennen, der ſie mit größeſter Betriebſamkeit ſammelte und hierin mein einziger Rival in Rom war. Die ſeiner Vaterſtadt Kopenhagen zurückgelaſſenen Sammlungen zeigen es. Mannichmal kam er zu mir, der ich eine Reihe von Jahren unter einem Dache mit ihm wohnte, bloß um nachzuſehen, was von Kunſtſachen bei mir eingegangen war; und gar oft, bevor er mich verließ, mußte ich ſeinem kindlichen Wunſche Genüge thun, ihm auf einige ſeiner Lieblinge unter meinen Sachen, die verſchloſſen

waren, einen Abschiedsblick zu gewähren. Eine egyptische Ammonstatue war darunter, und wir können dem nicht widersprechen, der es eine göttliche Eigenschaft genannt hat, nach dem Beispiele Gottes, allen Zeiten und allen Völkern mit thätigem Geiste gleich nahe zu stehen. An dieser Stelle wird ein Beitrag zum Verständniß egyptischer Kunst nicht unwillkommen sein. Es war bei einer solchen Gelegenheit, als Thorwaldsen es zur Ueberlegung brachte, warum selbst die dem besten Style eigene steife Stellung der Götterstatuen, wenn wir uns erst mit deren Kunstgehalte befreundet haben, uns nicht beleidigt, und er hörte gern, daß ich auch von dieser steifen Stellung den heiligen Grund aufgefunden. Die Linien derselben nämlich sind architektonisch, und die Richtung der Egyptier war so vorherrschend architektonisch, daß sie keine Götterstatue anders sich einbilden konnten, als mit einem Tempel verbunden. Auf's Befriedigendste ward ich überrascht, als ich zur Bestätigung dieser Ansicht die Rückseite jeder egyptischen Götterstatue des besten Styls sich an ein Stück Wand anlehnend fand.

Thorwaldsen war, wie die beiden Bände (klein Folio) seiner Statuen und Reliefs beweisen, einer der produktivsten Künstler, von denen die Geschichte weiß. Sein höchst genialer Fronton der protestantischen Kirche in Kopenhagen schon würde ihn zum weltberühmten Bildhauer machen, nebst dem kolossalen Christus und den zwölf Aposteln im Innern. Alle Gedanken wurden ihm Gestalten; selten hatte er etwas Entworfenes zu zerschlagen, und das Bewußtsein seiner Produktivität gab er noch in seinen letzten Lebensjahren an den Tag, darin, daß er die Idee zu einem Relief faßte, welches, wie er sagte, eine Meile lang werden könnte: er wollte in einem Elysium alle großen Männer aller Zeiten vereinigen. Als er Rom verließ, war bereits eine lange Reihe derselben fertig, und vermuthlich arbeitete er die Fortsetzung in Kopenhagen, wo er uns verschwunden ist. Ohne eine Spur von Eitelkeit und Selbstbewunderung, welche einen Hauptunterschied macht zwischen den Großen und Kleinen, hatte er gerechte Freude über sein Gelungenes, und theilte dieselbe offen mit seinen Freunden in vertrauten Gesprächen, kannte aber dennoch mit derselben Schärfe seine Gränzen und Kräfte.

Eitelkeit steht einem Genie eben so fern, wie ein Löwe einem Pfau. Die kleinen Leute können leicht sich selbst bewundern, weil sie sich befriedigen können; dieses können die Großen nie. Daher sind jene aufgeblasen, diese nothwendig bescheiden. Die Bescheidenheit ist ihnen nicht eine Tugend, sondern ein Ausfluß ihrer Natur. Keine Blume, kein Baum brüstet sich. Das Ideal das die Kleinen haben, ist mit ihnen in einerlei Sphäre, niedrig, wie sie selbst; sie können es jeden Tag mit der Hand erreichen; jenes der großen Männer ist hoch über der Welt und den Menschen, und stets umsonst streben sie zu der Höhe hinan. Ich habe eine wunderschöne Anekdote mitzutheilen, in welcher Thorwaldsens Genie die Schranken seines großen Kunstwirkens und die unerreichbare Höhe seines Strebens in einem Worte aussprach.

Er hatte eine Stunde bei mir zugebracht, und stand nun auf vom Sopha, um zu gehen. Wir gaben uns die Hände — „auf Wiedersehn" — und er ging zur Thür. Als Er dieselbe geöffnet hatte, um hinauszugehen, fiel ihm ein antiker Kopf in die Augen, der auf dem nahen Kamine stand. Es war der halb aufwärts schauende Jünglingskopf, der unter der Benennung eines Athleten bekannt ist. Der Anblick dieses Kopfes erregte ihm Gedanken, Er schaute einige Minuten darauf hin, dachte nicht mehr an mich. Er hatte Abschied genommen. So stand er eine Weile allein, wohl vier Minuten; dann wandte er sich um zur Thüröffnung, schlug fast mit Heftigkeit mit der rechten Hand an seine Stirn, und sprach mit einiger Bewegung zu sich selbst: „das können wir nicht!" und schied. So hatte er in zwei Worten den Unterschied des modernen und antiken Styls ausgesprochen, und in künstlerischer Sprache bezeugt, daß der griechische der Nachwelt unerreichbar sei. Die Größe dieser Aeußerung können nur die Wenigen verstehen, welche die naturerfüllte Höhe und den göttlichen Adel des Styls in der griechischen Kunst, gleichsam wie den Charakter einer Handschrift inne haben, und da sie diesen Styl in den Werken selbst Thorwaldsens vermissen, durch Nachdenken auf den Punkt gekommen sind, daß dieser Styl uns deswegen unerreichbar ist, weil zu dessen Bedingungen eine durch Jahrhunderte

natur-religiös ausgebildete und entwickelte griechisch kunstbegabte Nationalkraft gehört; eben so unmöglich als uns ein Jupiter, würde dem Phidias ein Christus gelingen können. Die „Wenigen" sag' ich; denn wie oft müssen wir die Frage hören, warum nicht heutige Künstler mit Talent und Fleiß eben so gute Werke wie die Griechen machen könnten — ein desto unkundigerer Gedanke, da aus ähnlichen Gründen nicht einmal das Zeitalter Raphaels Jemand reproduciren kann.

Zu der eben erzählten Anekdote eilt in meinem Andenken an den hingeschiedenen Freund eine andere in dem schönen Style Thorwaldsens herbei. Als er seine Christusstatue, welche ihm langes angestrengtes Nachdenken gekostet, fertig hatte, sagte er: „Jetzt merke ich, daß es herabgeht mit mir; denn dies ist das erste Werk, das ich gemacht, womit ich zufrieden bin." Mit Bestimmtheit glaube ich sagen zu können, daß er seinem Christus und seinem Merkur den ersten Rang unter seinen Werken gab, ersterem, der ihm am schwersten, letzterem, der ihm am leichtesten wurde. In der ersteren Beziehung war es vielleicht, daß er auch seine Graziengruppe (und vielleicht mit minderem Rechte) manchen anderen seiner Arbeiten voranstellte.

Von keinem seiner Werke habe ich ihn so gern, in seiner naiv-analysirenden Art, reden gehört, als von der Christusstatue, gerade in der Zeit, als er den Gedanken der einfachen Bewegung dieser Figur zur Reife gebracht hatte. „Simpel muß so eine Figur sein", sagte er, „denn Christus steht über Jahrtausenden. Dies ist", fuhr er fort, „die ganz gerade stehende menschliche Figur" — und stellte sich aufrecht, die Arme niederhängend, ohne alle Bewegung und Ausdruck. Jetzt entfernte er, mit gelinder Bewegung, die Arme und beide offenen Hände mit leise gekrümmten Ellenbogen vom Körper. So hielt er inne und sagte: „kann eine Bewegung simpler sein, als ich jetzt bin? und zugleich drückt es seine Liebe, seine Umarmung der Menschen aus, so wie ich es mir gedacht habe, daß der Haupt-Charakter von Christus ist." Nichts zufriedneres kann man sehen, als seine Miene, mit der er diese Erklärung begleitete; aber ohne allen Stolz, in dem mildesten Erscheinen.

Nachdem wir ihn nun im Bezug mit seinen eigenen Werken und mit denen großer Vorfahren gesehen haben, wollen wir in einigen anderen Zügen seine Begeisterung für große Dichter erkennen.

August v. Göthe (der, wenige Wochen nachher, in einer wunderlichen Laune des Schicksals in meinen Händen gestorben ist), kam im Jahre 1830 nach Rom, und sogleich zu mir, als seinem zwar noch persönlich unbekannten, aber angebornen Gastfreunde nach der vieljährigen Freundschaft unserer Familien. Sehr bald stiegen wir zusammen hinab zum Thorwaldsen, um ihm die Grüße seines Vaters zu bringen. Wir kamen ihm unerwartet; denn ich hatte versäumt, ihm von Göthe's Ankunft zu reden, die mir selbst erst kurz zuvor angesagt war. „Hier bringe ich Ihnen den Sohn Göthe's", sagte ich, als Thorwaldsen, der uns die Thür seines äußersten Zimmers geöffnet hatte, uns in seiner Freundlichkeit hereinführte. In aufwallendster Ueberraschung, wandte er sich erst zu mir, dann zu Jenem, und rief aus: „das ist der Sohn Göthe's?" „Ja!" rief ich. „Wirklich der Sohn Göthe's?" fuhr er fort — „Ja, ja!" rief ich wieder. Und die hellen Thränen stürzten ihm nieder, und er nahm ihn in die Arme und wollte ihn kaum wieder loslassen.

Dieser Vorfall würde nichts sein, wenn nicht die geistige Berührung Thorwaldsens mit Göthen, in wenigen Worten erkennbar, uns darin ergriffe.

Einen anderen muß ich hinzufügen, der eine ähnliche Geistes-Berührung mit ihm und Sir Walter Scott, ohne alle Worte, bezeichnet, und gerade wegen dieser Stummheit merkwürdig und ergötzlich ist. Sir Walter war im Jahre 1831 auf einige Monate in Rom. Nicht zu Kunstwerken, nicht zum Vatikan, ist dieser große Romantiker gegangen; das alte Ritterschloß am See von Bracciano, 30 Miglien von Rom, ist die einzige Merkwürdigkeit die er besucht hat. Mehrere Male hingegen trieb mich Sir Walter an, ihm Thorwaldsens Bekanntschaft zu verschaffen, und auch dieser nahm es gern an, als ich ihm eines Tages vorschlug, den merkwürdigen Dichter zu besuchen. Wir trafen ihn an, und zu meiner nicht geringen Verlegenheit ward ich nun gewahr, woran ich vorher nicht gedacht hatte,

daß es keine Sprache gab, um ſie in Verkehr zu ſetzen. Sir Walter, zwar genau bekannt mit den europäiſchen Sprachen, konnte ſeine Scheu nicht überwinden, eine derſelben zu ſprechen, Thorwaldſen aber ſprach kein einziges Wort engliſch. In welcher Sprache ich Thorwaldſen einführte, entſinne ich mir nicht, war aber von meiner Verlegenheit ſehr bald befreiet, da ich ſah, mit welcher Herzlichkeit ſie einander entgegen gingen, und in Händedrücken, und ſogar durch wechſelſeitiges Streicheln ihrer Schultern nicht aufhören konnten, ihre pantomimiſche Wonne an einander auszudrücken; wobei nichts Anderes zu hören war, als die abgebrochenen Worte: connaissance — connoscenza — charmé — plaisir — heureux — piacere — denied — happy — u. ſ. w. Bald aber bemächtigte ſich eine neue Verlegenheit aller drei Vereinigten; denn es wurde, aus Mangel an Sprachmitteln, bald die Unmöglichkeit gefühlt, irgend ein Geſpräch zu führen. Ein wahres Ergötzen gewährte indeſſen die knabenhafte Verlegenheit dieſer beiden Kunſtheroen. Wir ſchieden gar bald unter herzlichen Händedrücken, wiederholten Verſicherungsfragmenten und liebkoſenden Redensarten, indem beide ſich befriedigt mit den Augen bis zum letzten Augenblicke verfolgten. So viel vermag die ſtille Sympathie harmoniſcher Seelen. Eine ſolche unſichtbare Macht beſeelte ſie gegeneinander zu den wärmſten Ausdrücken einer Hochachtung, deren Größe und Natur jeder von ihnen weit entfernt war ſelbſt ermeſſen zu können; denn Sir Walter Scott hat nie eine Statue angeſehen, und Thorwaldſen nie ein Buch geleſen.

IX.

Vittoria, die ſchöne Winzerin von Albano.

Mein Herz hat oft dir Dank geſchickt,
Dir, die wir Schönheit nennen;
Doch die am höchſten mich erquickt —
Die ſoll ich nimmer kennen?

Aus der Inſel Island im äußerſten Norden ſtammte der große Thorwaldſen und ſeine Künſtler-Eingebung führte ihn zu dem formvollendenden Süden. Ein Beiſpiel, wie ſehr Er darin ſeinen Beruf verſtand, habe ich zu erzählen in der ſchönen Vittoria von Albano — eine Schönheit, ſo vollkommen, wie ſeit Menſchengedenken hier nichts geſehen war und deren Ruhm bald darauf faſt europäiſch wurde, weil die Kunde von ihr durch Berichte und Bildniß-Verſuche durch Europa getragen wurde.

Im Sommer 1820, als ich mit einer befreundeten Familie die heißen Monate in Albano zubrachte, und wir unſere geringen Bildungs-Fähigkeiten an den Schönheiten dieſes glänzenden Landes übten, ritt ich eines Abends durch die Straßen des Städtchens. Immer nach ſchönen Erſcheinungen in dieſer auserleſenen Menſchenrace ſuchend, um uns daran zu üben, ſah ich ein junges Mädchen vor einem kleinen Hauſe ſitzen und ſtricken. Sie blickte einen Augenblick empor, doch ihre ſchüchternen Augen kehrten ſchnell zu ihrer kleinen Arbeit zurück; aber in dieſem Moment des Emporblickens ſah ich eine Stirn und zwei Augen, deren fliegender Eindruck mir eine ſo vollkommene Bildung zu

ihnen gab, daß ich aufgeregt nach Hause kam, und meinen Frundinnen verkündete, sie hätten, wenn Nase und Kinn, die ich so schnell nicht begreifen konnte, mit Stirn und Augen harmonirten, das herrlichste Geschöpf zu erwarten. Erst nach 8 Tagen fanden wir dieses Wunder; denn das erst dreizehnjährige Töchterchen armer Winzer-Leute Namens Caldoni, in den streng jungfräulichen Sitten dieser Städte aufwachsend, kam selten aus dem Häuschen, das nur ein Fenster hatte, nur ein Stock hoch war und nur aus einer kleinen Küche mit geringem Vorraum als Wohnung und zwei sehr kleinen Schlafgemächern bestand. Diese Räume lernte ich nach Ablauf einer Woche kennen, als ich die Familie aufgefunden hatte und mit der einen meiner jungen Freundinnen der armen Familie einen Besuch machte. Von diesem ersten Besuche weiß ich nichts zu sagen, als daß wir die Wunderschönheit anstaunten, die in ihrem stillen Siege ihres glänzenden Namens würdig war. Ein stiller Sieg war es in der That; denn hinter ihrer Mutter sich zurückhaltend, überließ sie dieser unser wenig belebtes Gespräch. Sie hatte ein ärmliches Hauskleid an, welches ihrer Gestalt, die nicht unangenehm, aber nicht ansehnlich war, keinen Reiz verleihen konnte.

Die Mutter versprach, ihre Vittoria am nächsten Tage zu unserer Wohnung zu bringen. Sie kamen, das schöne Mädchen, aufs Sauberste mit dem Albaneser Kostüm angethan, in ihrem scharlachrothen Wams, dessen Aermel mit ächtem Golde verbrämt waren, und ihr über alle Beschreibung schönes Gesicht von vollkommen antiker Bildung war umrahmt von ihrem schneeweißen Kopftuche, welches nach dem Albaneser Frauenkostüme über der Stirn eine Pyramide bildet und über den Nacken in mäßiger Länge hinunterhängt. Der Mutter sah man zurückgewichene angenehme Bildung und feste Zeichnung der Gesichtszüge an, die aber ausgetrocknet waren. Außerdem zeigte sich an ihr keine Eigenschaft von Erheblichkeit. Neben ihr die von Jugend glänzende zierliche Tochter in der lautersten Fülle. Schönheit kann man sehen, aber nicht nennen; fern sei es daher, die jugendglänzende Vittoria, die hier vor uns stand, eher klein als groß von Gestalt, und dem gemäß verhältnißmäßig in jedem ihrer Theile, zu beschreiben. Es genügt zu sagen, daß jeder Schönheitskundige,

der sie sah, von ihrer Vollkommenheit überrascht war. In nachstehenden Thatsachen wird dieses merkwürdige Wesen erkannt werden; eine schwache Idee giebt das diesem Buche vorangesetzte Profil. Die Entstehung desselben wird unten erzählt; wo zugleich bemerkt ist, daß die Verkleinerung und der Stich der Zeichnung den Gehalt des Originals nothwendig verringern mußte. Wie eine Blume stand sie nun da, die uns nur dann etwas erwiederte, wenn wir sie anredeten; ohne zu erwägen, warum sie gerufen sei, jungfräulich bescheiden, mit ein bischen Schüchternheit ungewohnter Begegnung, aber ohne irgend eine beängstigte Verlegenheit, welche uns zum Muthmachen hätte auffordern können Ueberrascht durch ihre Schönheit, waren wir es noch mehr durch die Vollkommenheit des Benehmens dieses von der Natur zu volltönender Harmonie vollendeten Geschöpfs, einer Harmonie, die man durch die stille Würde der Wunderschönheit ihres Gesichts bis in die Tiefen ihrer Seele hindurch fühlte. Denn Jeder der sie sah, verfiel sogleich in ein Nachdenken, gemischt von genießendem Staunen und Hochachtung, welches zu beobachten wir schon in den ersten Tagen unserer Bekanntschaft reiche Gelegenheit fanden.

Sie hatte außer einigen weiblichen Arbeiten nie etwas gelernt, als die Gebete in ihrem Gebetbuch zu lesen, aber auch diese Uebung verloren, nachdem sie dieselben auswendig wußte — und dann die Hacke im Weingarten zu führen und die Weinranken im Juni abzupflücken. Dennoch war sie nach der ersten Viertelstunde ein mit diesen reich gebildeten Frauen gleichgeltendes Glied der Gesellschaft, faßte jedes an sie gerichtete Wort mit Leichtigkeit auf, antwortete genügend und treffend, verstand und erwiederte Scherz und Humor. So wurde mit ihr und den Fräulein in der ersten halben Stunde eine Vertraulichkeit, welche sie alle drei auf einerlei Linie, die Linie der Menschheit stellte, und dieselbe Art von wechselseitigem verbindlichem Benehmen erzeugte, die den Umgang der Gleichen mit den Gleichen bezeichnet. Sofort wurde ihr das Versprechen abgenommen, uns recht oft zu besuchen. Schon an den nächsten Tagen kam sie wieder; Künstler die uns besuchten, waren erstaunt und ergriffen, wie wir, und nicht Einer sah sie, der nicht sogleich heimlich sein Skizzenbuch hervorzog

und ihre Züge hinzuwerfen verſuchte. Aber wir werden weiter unten ſehen, mit welchem Erfolg.

Wie ein Lauffeuer verbreitete ſich nun die Nachricht durch alle Künſtler von dieſem Wunder der Schönheit, welches uns zahlreiche Beſuche unſerer römiſchen Freunde verurſachte. Mit der kühleren Jahrszeit, Ende Septembers, aber kehrten wir nach Rom zurück und die Frau Geſandtin von Reden, geübt in geſchmackvoller Gaſtfreundſchaft und dem Schönen ergeben, erwarb ſich zuerſt das Verdienſt, dieſe ſchöne Natur der Kunſt, ſo weit es möglich war, überliefert zu haben; die ſchöne Vittoria, ihr und der ganzen Familie lieb geworden, wurde nach Rom geladen, und vorerſt auf eine Woche räumte die edle Frau ein Zimmer des Geſandtſchaftshauſes, damals die Villa di Malta (jetzt Eigenthum des Königs Ludwigs von Bayern) ein, in welchem das ſchöne Mädchen einige Stunden jeden Tages für alle Künſtler zu ſehen war, die in dem Zimmer Raum zum Arbeiten finden konnten. Eine ungeduldige Schaar von Künſtlern eilten herbei. Thorwaldſen und Wilhelm Schadow waren die erſten, die ihre Geräthe und den Modellirthon herbeibrachten. Die Herren Maler geſellten ſich alternativ dazu; auch ich (wenn es erlaubt iſt, neben dem Großen vom Kleinen zu reden), in meiner Gewohnheit, merkwürdige, ſchöne oder befreundete Köpfe in meinem Album feſtzuhalten, nahm mir einen übrig gebliebenen Platz in dem beſchränkten Raume. Aber, gleichwie von den Zeichnungen der vor der Vittoria zuerſt thätig gewordenen Maler nichts zu ſagen iſt, ſo hatte auch ich nur zerriſſene Blätter mißlungener Verſuche von dieſen erſten Tagen aufzuweiſen, und eine gleiche oder ähnliche Demüthigung in den nächſtfolgenden Jahren zu erfahren. Die Büſten von Thorwaldſen und Schadow ſind vorhanden. Später werde ich auf dieſelben zurückkommen.

Eine Bekanntſchaft hatte ſich uns angeknüpft mit der Familie Caldoni oder Cardoni (auf deutſch Diſtel), die aus Vater, Mutter, drei Töchtern (die älteſte Clementina, eine verheirathete ſchöne Frau) und einem Sohne beſtand. Wir fanden ſie eben ſo rechtſchaffen wie arm, und unſere Freundſchaft zur Vittoria belebte das Band der Mildthätigkeit, das wir gern mit ihnen unterhielten. Vittoria

besuchte uns mannigmal, meistens von einem Theil ihrer Familie begleitet; wir lehrten sie Schreiben und vervollkommneten sie im Lesen; und weibliche Arbeiten, in denen die Fräulein sie übten, wurden ihr Mittel des Erwerbs. Nicht selten wurde bei solchen Gelegenheiten eine Zusammenkunft von einigen Künstlern eingerichtet, die sich an ihrer Schönheit versuchten; denn die Ehrbarkeit der Familie erlaubte nicht, so arm sie auch war, ihre Vittoria der Klasse der sogenannten Künstler-Modelle zu übergeben deswegen kam sie nicht anders nach Rom als in Begleitung ihrer Mutter oder Schwester, zumal nach dem Jahre 1824, da die Familie von Reden Rom verließ und die Verwaltung der Gesandtschaft mir zu Theil wurde. Seit dieser Zeit blieb ich der Beschützer dieser Familie; ich wohnte bei ihnen, wenn ich in Albano die Landluft genoß, denn sie nahmen später eine geräumigere Wohnung; und nur auf meine Einladung geschah es, daß Vittoria nach Rom kam, um sich sehen zu lassen, wofür ihr anständige Geschenke gemacht wurden, ohne die Form bezahlter Stunden, welche bei den Modellen statt findet. Nicht selten geschah es auch, daß ich auf den Wunsch mir befreundeter Familien, die auf Winterszeit in Rom waren und diese Merkwürdigkeit zu sehen wünschten, sie, begleitet von ihrer Mutter, nach Rom kommen ließ.

Manche Künstler fanden in dem Verlangen, sie zu malen, auch den Weg zu ihrem Hause in Albano, und so auch ein Maler aus Rußland, der, nachdem er in dem Caldonischen Hause zur Herstellung seiner Gesundheit eine Wohnung genommen, sie nachher als seine Frau heimgeführt hat. So kam sie Anfangs nach Reval, aber da das Klima sie quälte, hat ihr Mann sich in der Krimm angekauft, von wo her sie, als Mutter zweier Söhne, ihrer Familie günstige Nachrichten gab.

Ungeachtet der unzähligen Versuche, diese merkwürdige Erscheinung mit der Kunst zu ergreifen, ist Vittoria eben so merkwürdig dadurch geworden, daß die Kunst kein befriedigendes Bild von ihr erworben hat; als wollte ihre hohe Schönheit sich auch darin bewähren, daß auch Vittoria, gleich dem Begriff der Schönheit, für den es keine Worte giebt, ein Räthsel bleiben sollte.

Wie viele Verzweiflungen habe ich angesehen, wenn eine Anzahl von Künstlern in angestrengtester Bemühung um sie her saßen, und ihre Begeisterung von dieser Schönheit nicht zur Gestaltung bringen konnten. Wie manche derselben schlugen sich vor den Kopf, fast zum Haar-Ausraufen, und riefen aus: da sitzt sie in ihrer Ruhe vor mir! ich habe offene Augen, und meine Hand kann es nicht ergreifen, was so klar einleuchtend vor meinen Augen steht! Alles auf der Welt, was ich sah, habe ich malen können; nur sie nicht! Je länger sie da sitzt, desto schöner sahe ich sie werden und desto unmöglicher finde ich mein Unternehmen. Wohl gar habe ich gehört: „ich bin ein alter Praktikus, ich fürchte mich nicht vor dem Mißlingen" — und dennoch hatten solche die geringste Wahrscheinlichkeit des Gelingens für sich; denn sie faßten nicht das unabsehbare Wesen der Schönheit. Vittoria selbst, unter den Verzweifelnden sitzend, lächelte und konnte sie nicht begreifen.

So habe ich vier und vierzig Bildnisse nach ihr gezählt, die ich selbst gesehen — und wie viele mag es noch mir unbekannte in der bewundernden und fleißigen Künstlerschaft gegeben haben — und sage dennoch: die Kunst hat kein befriedigendes Bild von ihr, und sage es mit Zustimmung dieser vier und vierzig Künstler selbst, die ihr Bildniß versuchten. Was aber die Summe der Räthsel vermehrt, welche uns plagten, indem wir das Mysterium der Vittoria ergründen wollten, war, daß unter dieser großen Anzahl von Portraits sich kaum zwei fanden, die mit einander Aehnlichkeit hatten, kaum zwei also, die nach der angestrengtesten und talentbegabtesten Augen- und Seelenbeschauung dasselbe sagten, von einem kleinen Raume von einer Spanne lang, und noch weniger breit, enthaltend das Einfachste, das in einem einzigen Blicke aufs Klarste Einleuchtende, was es auf der Welt geben kann, — ein Menschengesicht.

Hätte ich doch dem großen Kant diese Erfahrung mittheilen können; er hätte stolz darauf sein dürfen, unter den Vielen, die den Begriff des Schönen auszusprechen versucht haben, dem Ziele am nächsten gekommen zu sein in seiner Definition: „Einheit in der Mannigfaltigkeit," welcher Definition dennoch das Haupt-Element, das Gefühl gebricht. An diese tiefsinnige Definition schließt sich die

Wahrheit an, daß Niemand eine Sache sieht, wie sie ist, sondern nur wie sie ihm erscheint, daß er bei der Beschauung eines Gegenstandes nicht aus sich selbst heraus kann; welches von der Unvollkommenheit eines jeden Individuums eine nothwendige Folge ist.

Wenn nun also die schöne Vittoria so erhöhet unter uns saß (denn wir pflegten auf einem erhöheten Tische ihr einen Sitz zu errichten), und mit jedem Momente die Majestät ihrer Schönheit vor den Kunstvertieften höher emporwuchs, indem wir die mangelnde Höhe ihrer Gestalt gänzlich vergaßen, und ein so erhabener Eindruck der Idee einer Königin oder Göttin Nahrung verlieh, so sahen wir in den Entwürfen, die Jeder gemacht, daß ein Jeder seinen Gesichtskreis auf sie übertragen hatte. Genre-Maler pflegten eine Bäuerin, ein armes Mädchen, oder gar eine Magd zu machen; Baron Stackelberg, der einige Male mitzeichnete, ein Fräulein. Thorwaldsens Büste von ihr, nicht das Schönste seiner Werke, Schadows Büste, noch weniger glücklich, ließen nicht eine von der ganzen Gegenwart bewunderte Schönheit errathen. Ein hübsches Jüngferchen kann man sie nennen, und in einem strengeren Augenblicke möchte man sagen, von jener: ein Kammermädchen oder Gesellschafterin aus Koppenhagen, von dieser: so etwas aus Berlin. Einigen der Künstler ist es sogar gelungen, ein häßliches Bildniß der schönen Vittoria zu machen. Horaz Vernets angenehmes Bildniß von ihr, eine ganze Figur in verjüngtem Maßstabe, zeigt ein Mädchen oder vielleicht eine Frau, mittleren Standes, im Sonntagskleide. Er selbst, resignirt in seinem unerreichten Versuche, sagte mit der ihm eigenen Schärfe von seinem Portrait: C'est un instant d'un instant de Vittoria. Dräger und Heß, diese Künstler höherer Richtung, wollten ihre Anfänge nicht fertig machen. Jener hat in einer naturgetreuen trefflich gezeichneten Skizze eines gemalten Portraits den Beweis hinterlassen, daß er sie tief aufgefaßt; dieser, der kurz vor dem Erscheinen der Vittoria durch sein Bild Apollos unter den Musen allgemeinen Beifall erworben, weigerte sich, mir sein Studium nach der Vittoria zu zeigen, mit der Entschuldigung, daß nach seiner Ueberzeugung wir kein Bild von ihr haben könnten, wenn Raphael nicht wieder auferstände. Biströmms Büste fand gerechten

Beifall und wurde mehrmals auf Beſtellung von ihm wiederholt — und war nur eine entfernte Annäherung. Der Römer Tenerani iſt vielleicht durch den Beiſtand der Nationalität, (meines Erachtens iſt ſeine Büſte im Jahre 1828 gemacht,) dem klaſſiſchen Geiſte am nächſten gekommen. Sein Bildniß hat zugleich die allgemeine Natur, welche unabhängig von der Begränzung irgend eines Standes iſt. Ein anderer Bildhauer in Rom, Trentanove (derſelbe, welcher oben mit Mad. Catalani erwähnt wurde), hatte einen Grad von Individualität in ihr ergriffen, der ſich in keiner andern Büſte findet. Mit einiger Zufriedenheit über ſeine Arbeit, rief er mich in ſein Studium. Als er von da auf meinen Vorſchlag mit mir zu der oben erwähnten Büſte Tenerani's ging, war er unter Ausdrücken der Hochachtung über dieſelbe vor Erſtaunen faſt außer ſich, über die gänzliche Abweſenheit irgend einer Aehnlichkeit dieſes mit ſeinem Bildniſſe, da doch beide eine Auffaſſung des Individuums zeigten.

Im Angeſicht ſo zahlreicher Verſuche auserleſener Künſtler, während ich das ſchöne Mädchen ſelbſt nach ſo oftmaligem Wiederſehn im Traume mit mir herumtrug und dieſen unzählige Male zuſammenwarf mit den ihr ähnlichen griechiſchen Idealen einer Minerva, eines Apollino, welche unſere Jugend-Ideen erziehen, ſchwebte es mir deutlich vor, daß wenn ein antikendurchdrungener Künſtler, anſtatt einer ausgeführten Arbeit, ſich darauf beſchränken möchte, die Grundzüge unſerer Vittoria in einer einzigen reinen Linie niederzuwerfen, dieſes das einzige Mittel ſein würde, eine Idee von ihr in Anderen hervorzurufen. Denn reicher wird der Beſchauer durch ſolche Beſchränkung. Das Anſchauen nur der reinen Grundzüge des Weſens der Idee erweckt die Phantaſie, das Bild zu vollenden. Solche Begeiſterung zum Ideal aber wird ihr entzogen, wenn der Künſtler dem Umriſſe Nebenbeſtimmungen hinzufügte, die, wo nicht ganz verfehlt, immerhin unter dem im Umriſſe ruhenden Ideale ſind. In dem Drange aber, ihr Möglichſtes zu thun, verſchmähten ſie das Kleinere, welches indeſſen zugleich gewiſſermaßen das Höhere war, wenn es das höchſte Ziel der Kunſt iſt, in thätigen Seelen ein Ideal zu erregen. Wie geſagt, war es auch für mich in der Anzahl der Anderen

ein ununterbrochenes und eben ſo unerreichtes Streben geweſen, das Bild der Vittoria auf einem Blatte vor mir zu ſehen; und ich, der, Ideale ſuchend, die Kunſt nur als ein lebenerhöhendes Geſchäft ausübt, war nicht in dem Falle, von Kunſtfertigkeit verführt, größere Ausführung zu verſuchen. Acht Jahre lang hatte ich alſo in jeder Sitzung, die ich mehrmals zu Gunſten einiger Freunde ſelbſt in meinem Hauſe veranlaßte, mich umſonſt angeſtrengt, dies glänzende Ziel zu erreichen; dennoch, ungeachtet ſo zahllos mißlungener Verſuche, fand ich das Ziel zu ſchön, um es jemals aufzugeben, und nie verließ mich der Muth, von Neuem nach dem Glanzpunkte hinzuſtreben; als eines Tags, da ich mir ihr Profil der rechten Seite, wo es ſchärfer als an der linken war, zum Gegenſtande machte, ihr Kopf ſich um ein Haar breit von mir abwandte, und alſo um eben ſo viel weniger als Profil wurde. In dieſem Momente war es, wo mit Hülfe meiner geträumten Ideale aus dem ſchönen Kopfe mir die ganze Göttlichkeit auszuſtrahlen ſchien, welche in dieſer ſeltnen Kreatur vereinigt war. Meine Hand flog, ich weiß nicht wie, und in wenigen Minuten ſtand ein Profil da, worin es mir zweifelhaft ſchien, ob es Hebe, Minerva, Apollino zu nennen ſei. Ich ſprang auf, und meine zugleich mit mir arbeitenden Freunde, unter denen Tenerani und Stakelberg waren, rieſen mir Beifall zu. Es iſt das Profil, deſſen Lithographie dem Titel dieſes Buchs voranſteht. Ich gebe es als Andeutung, und brauche nicht hinzuzufügen, daß eine bis unter die Hälfte verkleinerte und lithographirte Kopei die Wärme des begeiſterten Augenblicks nicht haben kann. Mit großem Schmerz muß ich hinzufügen, daß ein beſſeres Exemplar dieſes Conturs, den ich aufbewahre, mir entwandt iſt. Die Teneraniſche Büſte giebt Zeugniß der Richtigkeit der Linie. Ich ſchrieb einſt, als ich es in ein Stammbuch zu liefern hatte, dieſe Zeilen darunter:

Unſer heiligſtes Gefühl
Liebt nicht Worte laut und viel;
Eine zarte Linie nur
Iſt der Schönheit Wunderſpur.

Als ich eine Kopei dieſes Profils, bevor es lithographirt war, einer Freundin, die Rom zu verlaſſen im Begriff war, für ihr Album gebracht hatte, gab daſſelbe zu einem merkwürdigen Vorfalle Anlaß, den ich, als dem Weſen der Schönheit angehörend, mittheilen muß.

Das Blatt lag auf dem Tiſche, als der originelle Maler Zicheira, ein befahrter Portugieſe, der bei dieſer Familie ebenfalls dieſen Abend zubrachte, daſſelbe zu Geſichte bekam. „Wo iſt die Büſte, wonach dieſe Zeichnung gemacht iſt?“ fragte er, „ich kenne dieſe Antike nicht,“ ſetzte er hinzu. Nicht wenig erfreut über dieſen Irrthum, antwortete ich ihm: „Habt Ihr nicht von der ſchönen Vittoria von Albano gehört? dies iſt ihr Profil.“ — „Iſt es möglich,“ rief er aus, „eine ſolche Perſon lebt?“ Nach mehreren Erläuterungen rief er aus: „Jetzt will ich Euch zeigen, was Schönheit iſt! Gebt mir weißes Papier.“ Man wußte nicht, was er thun wollte, und gab ihm mehrere Blätter weißes Papier, mit Gewißheit aber etwas Gutes erwartend, denn er war ein geiſtreicher und lebhafter Mann. Nun umlegte er das Profil mit einigen Blättern ſo, daß nur die Hauptzüge von der Stirn bis zum Kinn zu ſehen blieben. „Ich werde thun,“ ſagte er, indem er mit dieſer Vorbereitung beſchäftigt war, „was Ihr nicht glaubt, bevor Ihr es geſehen habt: ich werde dieſem ſchönen Geſichte alle Arten von Kopfbekleidungen geben, die mit einem ſo ſchönen Weſen verbunden werden können, und die allerverſchiedenartigſten ſollen ihm wohl ſtehen.“ In der That erfüllte er, was er verſprochen hatte, zum angenehmſten Erſtaunen der Anweſenden. Eine Madonna mit dem Schleier war die erſte. Neues Papier wurde angelegt, und mit Erſtaunen ſahen wir einen Achill; der Helm gab den Augen das Feuer, dem Munde den Stolz, das göttliche Lächeln hielt den Helden-Charakter feſt. Neues Papier, und ein Jünglingskopf mit dichten Locken, als wär es das Portrait eines Alcibiades, der muthwillig zu werden ſchien, ſtand vor unſeren Augen, eine Nonne folgte ihm und die geſammelte Kloſter-Devotion drang in das Geſicht und ſchien darin zu wohnen. Noch einige andere folgten.

Dieſe geiſtreichen Experimente beſtätigten die oben beſchriebenen

buntſcheckigen Reſultate der Künſtler-Arbeiten eben ſo ſehr, wie die Kantiſche Definition.

In dem innigſten Bedauern nun über den Mangel eines dauernden Bildniſſes der ſchönen Vittoria habe ich wenigſtens die Befriedigung des Verſtandes zu erkämpfen geſucht, die Gründe dieſer Unmöglichkeit aufzufinden, und durch Entwickelung derſelben will ich das Kapitel von meiner ſchönen Freundin beſchließen.

Erläuternd und zu ſchwachem Troſte gereichend iſt es, daß ſelbſt von den Griechen, die in Ausübung des Schönen höher, als wir ſtanden, nur wenige Köpfe vorhanden ſind, welche das Ideal höchſter Schönheit, das wir aus der Maſſe antiker Monumente uns bilden können, vollſtändig in allen Theilen eines Kopfs erfüllen. Heß ſtellte ſich und ſeine Zeitgenoſſen dem Raphael nach, und Raphael war noch tief unter dem Phidias; es darf daher uns wohl nicht zu ſehr demüthigen, wenn wir nicht die Idee einer Minerva und auch nicht die Vittoria, welche deren lebendes Ideal war, zu geſtalten fähig ſind.

Dieſes vom Ideal. Aber ein Portrait? Die Schwierigkeit, ihr Portrait zu machen, welches, wie wir ſahen, ein jeder verſuchte, iſt durch das Geſagte bereits ausgeſprochen. Denn ihr Portrait war ein lebendes Ideal: Was iſt es, das ein Portrait ähnlich macht? Das Hervortreten überwiegender Theile des Geſichts, in denen die Individualität beſteht. In faſt allen, noch ſo ſchönen, menſchlichen Weſen, giebt es ſolche Theile der Form oder des Ausdrucks, welche aus den anderen hervorſtechen, und durch die, von der Hand des Bildners ergriffen, die Aehnlichkeit des Bildniſſes bewirkt wird. Nichts hiervon war in der Vittoria. Ihre Züge trugen alle ohne Ausnahme den Vollgehalt der allgemeine Begriffe von Jugend, Unſchuld, Reinheit und Geiſt, und dieſe Vereinigung in die wunderbarſte Harmonie der ſchönſten Formen zuſammengeſchmolzen, war der Inbegriff der Geſtaltung ihrer Geſichtszüge; Einklang ihrer ſchönen Seele mit den vollkommenſten Formen war ihr Individuum. Nicht ihre Züge allein, ſondern auch das Zuſammenſchmelzen derſelben war auszudrücken; dieſe Harmonie, die Aufgabe des Portraits der Vittoria. In dieſe Harmonie ließ ſich nicht hineingreifen, um, wie die Maler

als unvollkommne Menschen nicht anders können, ihnen homogene Einzelnheiten herauszunehmen. Diese unzertheilbare Harmonie war im Bildnisse wiederzugebären, oder der Maler hatte nichts gethan, vielmehr Schlimmeres als nichts, denn er hatte die Harmonie zerstört, welche Vittoria hieß und sein Gegenstand war.

Wollte man von einem mehrstimmigen musikalischen Stücke eine Idee geben, und die beiden Mittelstimmen, oder eine derselben, auslassen, dann würde die obere und untere Stimme eine sehr magere Idee davon geben. Wären die Saiten noch obendrein verstimmt, dann würde der Ausdruck nur in unreinen Mitteln sich dem Gegenstande nähern. Und doch noch nicht einmal so viel waren die meisten Portraits der Vittoria, waren von ihrer Gestalt noch weiter entfernt als der Schatten von der Wirklichkeit. Andere gaben etwas Aehnliches ihrer Formen, konnten ihnen aber die Anmuth nicht verleihen. Noch Andere nahmen ihr Gesicht zum Anlaß, etwas ihr Fremdes, bald mehr, bald weniger schön, zu bilden. Sogar häßliche Portraits, wie gesagt — es ist unbegreiflich — haben wir von der schönen Vittoria gesehen.

Bei dem geistigen Vollgehalte ihrer Züge müssen wir auch die geistige Vollkommenheit dieses Meisterstücks der Natur zu der Summe der Schwierigkeiten ihres Portraits zählen.

Von Allem das Richtigste, in Verstand, Anschauung, Urtheil und Empfindung, wurde sogleich in ihr rege bei jeder Unterredung; Ernst und Scherz waren ihr gleich nahe und im leichtesten Uebergange. In mildem Wohlwollen sah sie sofort das Rechte mit Befriedigung, das Unrechte mit Unwillen, mit dem Maße der Aufregung, das zugleich dem Maße des begegnenden Falles, zugleich der Harmonie, die Vittoria hieß, gemäß war. Hierin sehen wir, wie weise das griechische Wort war, daß das Maß die Schönheit sei. Selbst wenn ein Unwillen ihre Stirn verfinsterte, blieb sie schön, und gehörte zu den Wenigen, deren Gelächter, selbst das ausgelassene, wohlsteht. Keine Lüge konnte sie sagen.

Alles, in ihrer beschränkten Lage, lebendig auffassend, kam sie doch nie in Handeln und Benehmen aus dem Gleichgewicht. Be-

wundernswürdig war die Einfachheit ihres ganz unverlegenen Benehmens, selbst wenn sie hereintrat in eine Vereinigung, zuweilen, von mehr als zwanzig Damen und Herren, zu denen ich sie hereinführte, um der Gesellschaft den Genuß eines so schönen Anblicks zu gewähren. Sie stand da, anregend und nur mild angeregt, als hätte ich eine Lilie hereingebracht. Diese jahrelange Bewunderung konnte sie ertragen; sie blieb immer dieselbe und nichts hat die Eitelkeit über sie vermocht. Sie selbst erklärte die Schönheit für einen Zufall, der einem Jeden begegnen könne. Mit ihrem lebhaften Gefühl für Freundschaft haben wir nie eine Leidenschaft für einen Mann bei ihr gesehen. Neben ihr auch konnte kein Wunsch sinnlicher Natur aufkommen; denn nur geistig edel waren ihre vollkommenen Formen. Das Wort: „verlieben" hatte keinen Raum in einem Verhältnisse zu ihr; denn wer war kühn genug, die ausschließliche Beziehung des Einen zur Einen, die dieses Wort in sich schließt, an sich zu reißen; wer der sich fühlte, so hoch zu stehen, um besitzen zu dürfen, was er nur bewundern konnte? Die Albanesen, Bauern und Kleinstädter, wußten nicht, daß sie schön war. Aehnliches Unverständniß ist uns auch vorgekommen in Leuten sinnlicher Richtung. Der Künstler, der sie heimgeführt, und nach den letzten Nachrichten in der Krimm mit ihr zufrieden lebt, hatte ein sehr schwaches Gesicht; aber auch ohne Augenweide mußte sein Schönheitssinn die reichste Nahrung in ihr finden; denn auch der Blinde, der ein Künstler, muß in ihrer Nähe das Schöne ihres Ganzen empfinden, so wie man im Anblick ihrer Züge sich nur an ihrer schönen Seele weidete.

X.

Koch, der Landſchafts- und Geſchichtsmaler.

Wo immer weilt des Alpenſohnes Fuß,
Ihm lächelt die Natur mit Muttergruß;
Sie lehrt ſein Wiegenlied den Nachtigallen,
Den Quellen, die vom Fels auf Blumen fallen;
Und ſeine Pulſe ſchlagen ſpät und früh
Im Takt der Erd' und Himmelsharmonie.

So jener Hirtenknabe, lieb-umfaßt,
Wuchs auf, gleich einem Prinz im Feen-Palaſt;
Ihm wurde die Natur ein Liebesglück,
Sie gab ſich ihm, er ſie im Bild zurück;
Naturdurchglüht, blieb jung er alle Zeit,
Weil die Natur ſein junges Herz geweiht.

In ihrer höchſten Glorie ſehen wir die ſchöne Kunſt, wenn wir durch den Menſchenwerth des Künſtlers die Wechſelwirkung zwiſchen ihm und ſeiner Kunſt veredelt erblicken. Dieſe Wahrheit ſetzen wir voran, indem wir dem genialen Koch, dem Landſchafts- und Geſchichtsmaler, geboren am 27ſten Juli 1768 in Elbingalp im Lechthale, der uns im Jahre 1839 in Rom durch den Tod entriſſen ward, in einigen Andeutungen ſeiner trefflichen Eigenſchaften ein Denkmal zu ſetzen uns vornehmen. Nur wenige unmittelbare Bezüge auf die Werke des Künſtlers können hierin enthalten ſein. Worte ſind arm, wenn Kunſtwerke beſprochen werden. Kochs Werke ſind mancherorten, die Anerkennung derſelben ſteigt jeden Tag, weil er, über ſeiner Zeit ſtehend,

während seiner Lebenszeit die Freude sie gewürdigt zu sehen entbehren mußte. Wenn die Bewunderer derselben fragen, wer und was der Künstler war, so wünschen die hier niedergelegten Darstellungen so zu sein, daß sie Beziehungen der Werke auf den Meister, und von diesem auf jene hervorrufend, den Blick in die Menschheit und zugleich in die Kunst bereichern.

Zu solchem Vorhaben ruft uns hier der Mann, in welchem ein klarer Kopf mit leichtester Auffassung, ein künstlerisch-philosophischer Ideenreichthum, das aufopferndste Wohlwollen, die lebhafteste Erregbarkeit durch das Große und Menschlich-Tüchtige, und Liebe zur Wahrheit und Freiheit vereinigt waren.

Kochs hervorstehende Richtung als Landschaftsmaler, gewährt uns den Anlaß, über den Werth dieses Kunstzweiges eine Bemerkung vorangehen zu lassen. Maler der Historie habe ich nämlich zuweilen nicht die volle Achtung vor der Landschaftsmalerei bezeugen sehen, welche derselben in der That gebührt, wenn sie durch poetischen Gehalt der historischen Malerei zugezählt werden muß. Nicht nur die christlich-historische Malerei bringt in Darstellung heiliger Personen einen Ausfluß der Gottheit zur Erscheinung, sondern auch die Landschaftsmalerei, in Anwendung ihrer poetischen Kraft, übt dasselbe Geschäft, wenn sie in Himmel, Bergen, Thälern und Flüssen, die Werke Gottes zur Anschauung bringt. Befinden sich ja auch die christlichen oder anderen ausschließlich so genannten historischen Maler in demselben Falle, wenn sie zur Erhöhung des Werthes ihrer Werke mit ihren handelnden Gruppen Landschaften zu verbinden haben. Auch sie sind dann Dichter in den stilleren Werken Gottes, und geben dadurch zu erkennen, wie jeder Zweig der Natur, kunstgerecht ergriffen, der Kunst angehöre. Müssen nicht auch sie sich auf Sommermorgen, Abenddämmerungen, Baumgruppen verstehen, die ihren Gegenständen angehören? Die Landschaftsmalerei, als für sich bestehender Kunstzweig, ist analog der Instrumental-Musik, denn beide haben erst nach Entladung des Kunstgenies in heiligen Gegenständen eine würdige Stelle für sich in der Kunst eingenommen. Außer unserem Koch haben wir treffliche Künstler sich in Rom in dieser Kunst emporarbeiten gesehen,

wie Preller aus Weimar, Reinhold aus Süddeutſchland, Michelon aus Frankreich, Brakeis aus Caſſel, Villers aus Oldenburg, Marco aus Oeſterreich, Deſſoulavy, Williams aus England, Caſtelli, ein Römer, und manche Andere. Reinhard aus Bayreuth und Catel aus Preußen, die ein halbes Jahrhundert hier lebten, ſind Jedem bekannt und ihre Werke durch alle Länder verbreitet.

Kochs frühe Jugendzeit erinnert uns an die des Giotto. Auch er, ein Hirtenknabe, neben ſeine Schaaf- und Ziegenheerden gelagert, zeichnete, nach angeborenem Beruf, in den Sand, auf Stein, auf Blätter, was aus der Natur in ſeiner jungen Seele ſich ſpiegelte. Eine Bibel gerieth in ſeine Hände: die phantaſtiſchen Bilder der Offenbarung Johannis, erregten ein großes Getümmel in dem kleinen Kopfe. Nach wenigen Tagen wußte er die Apocalypſe auswendig, zur Verwunderung der Geiſtlichen. So auch des Biſchofs von Augsburg, Baron von Armgelder, eines geiſtreichen Mannes, der, aufmerkſam auf den Knaben, ſich ſogleich zu ſeinem Beſchützer machte. Zuerſt war dieſer Menſchenfreund darauf bedacht, die aus der originellen Lebhaftigkeit des Knaben hervorleuchtenden Fähigkeiten durch Unterricht zu nähren, und that ihn in das Seminarium zu Dillingen. Die Grammatiſchen Studien aber, in die er dort eingeführt wurde, mochten zu ſehr kontraſtiren mit der Ideenwelt, die in ſeinem Geiſte ſchon aufging; denn ſchon hatte er das funfzehnte Jahr erreicht. Zu ſeinem Glücke aber wurde ſein Kunſtberuf von dem dortigen Profeſſor Schnöller erkannt, und unter Mitwirkung dieſes würdigen Mannes gab der gütige Biſchof den jungen Koch in die Lehre bei dem Bildhauer Ingerl in Augsburg.

Doch zum Maler geboren, und ſchon ſeit ſeinen erſten Jugendeindrücken mit der farbenreichen Natur im Verkehr, erſchien ihm die Bildhauerei zu arm. Er lernte nichts bei ſeinem Lehrer, und wurde noch mißhandelt von ihm. Vielleicht war es ſeine ſchon ſo früh hervortretende Selbſtſtändigkeit, die den Unwillen dieſes Lehrers vermehrte. Eine Anekdote, die er gern erzählen mochte, ſcheint hierauf hinzudeuten. Es mochte ein Verſuch ſeines Lehrers ſein, die Anlagen zur Malerei des angehenden Jünglings zu prüfen, als derſelbe ihn vor das in

Augsburg damals am meisten bewunderte Kirchengemälde, eine Himmelfahrt der Jungfrau Maria von Lanfranco, hinführte. Aber die Natur hatte das Auge des Knaben in seinen Gebirgen zu sehr mit Klarheit ausgestattet, als daß er an dem durch übertriebene Lasuren schwärzlich gewordenen Bilde Gefallen hätte finden können. Er erwiederte: „mir scheint dies eher eine Höllenfahrt."

Sein weiser Beschützer nun sandte ihn, nach kurzem Aufenthalt in Augsburg, im Jahre 1787 zur Karlsschule in Stuttgart, um die Zeit, als Schiller daselbst so eben seine Schulzeit beendet hatte. Dort wurde Koch in alle Wissenschaften, die Theologie ausgenommen, eingeführt, und machte so reißende Fortschritte, daß er die Lehrer in Erstaunen setzte. Zu gleicher Zeit besuchte er die mit dieser Schule verbundene Akademie, wo sein Talent für die Malerei ihn so schnell zu ansehnlicher Fertigkeit brachte, daß diese Fortschritte auch die Veranlassung wurden, seinem dortigen Aufenthalt ein Ziel zu setzen. Der sprudelnde Geist seiner aufstrebenden Fähigkeiten brachte gar bald mancherlei kleine Werke von ihm ins Publikum. Sein muthwilliger Humor trieb ihn mannichmal zu Karrikaturen. So kam die Kunde seines Talents in Umlauf, und, der Ordnung seiner Studien entgegen, ward er oft genöthiget, bei Decorationen im Theater Hülfe zu leisten. Dieses, und der mit seinem Element, der freien Natur, so sehr contrastirende Schulzwang machten ihm seine Lage unerträglich. Im schon wachsenden Bewußtsein innerer Kraft entfloh er im Jahr 1792 und wandte sich nach Strasburg, wo er einige Freunde hatte. Im Rausche der Freude über seine Befreiung, und durch den Gedanken begeistert, den Boden des erneuten Frankreichs zu betreten, schnitt er, mit übermüthigem Humor, seinen statutmäßigen Zopf ab, der ihn als unnatürlicher Zwang schon lange geärgert hatte, siegelte ihn ein und schickte ihn an die Akademie. Unter den Kuriositäten dieser Flucht glänzt als eine unternehmende Studententhat, daß er, um schneller fortzukommen, in Stuttgart für vier Gulden ein Pferd kaufte. In Freudenstadt, bis wohin dasselbe ihn trug, verkaufte er es für dieselbe Summe, und kam zu Fuß glücklich in Strasburg an. Hier ward er gut aufgenommen. Jakobiner, die er durch seine Originalität und sein Talent interessirte,

zogen ihn an sich, und suchten ihn, umsonst, in die Schule des berühmten französischen Malers David zu bringen. Jedoch nicht lange fand er Geschmack an seinen neuen Verhältnissen. Er sah ein, sagte er, daß das wilde Freiheitswesen keine wahre Freiheit sei, und sehnte sich hinaus in die freie Natur. Er ging im September 1795 in die Schweiz, zuerst nach Basel, dann nach Biel und Neufchatel, und verweilte am längsten im Berner Oberlande, wo er in reicher Abgeschlossenheit mit seiner ganzen Jugendkraft sich in die Natur vertiefte. Es werden von seinem Schwiegersohne einige seiner Studien aus jener Zeit aufbewahrt, die sich auszeichnen durch schöne Linien und durch seine Unabhängigkeit der Auffassung und Behandlung, worin er sich selbstständig über seine Zeit erhob.

Von der Alpennatur, seiner Jugendnährerin, von der er nun neu befruchtet war, sehnte er sich nach Italien; im Winter 1795 erreichte er Florenz. Dort sah er zum ersten Male reiche Kunstsammlungen, und als er sich von den Gemälden des ihm noch unbekannten großen italiänischen Styls umgeben sah, war die wilde Freude, die ihn ergriff, so unbändig, daß sie ihn in einige Verlegenheit brachte. Ein derber Jüngling aus den Tyroler Bergen, den noch keine städtische Gesittung umgestaltet hatte, von niegefühltem Kunstentzücken durchtobt, machte er in den Sälen der Gemälde solche ausgelassene Sprünge, daß die Kustoden, nach vergeblichen Zurechtweisungen, ihn wegschaffen mußten, und erst wieder hereinließen, als ein Vertrag mit ihm über mäßigeres Benehmen abgeschlossen war.

Auf der Reise war er mit einem Engländer von gediegenem Kunstsinn, dem Doktor Nott, bekannt geworden, einem hoch vortrefflichen Mann, der mit seiner wohlwollenden Wärme auch für Koch's edle Natur eine lebhafte Zuneigung faßte. Mit diesem traf er, nach Verabredung, in Neapel wieder zusammen. Hier lernte er Hackert kennen, der ihm jedoch nicht zusagen konnte. In Rom aber, wo er im Frühjahr 1796 ankam, ward er aufs Lebhafteste angezogen von dem durch antike Kunst befruchteten Talente Carstens', dessen Freund er wurde, und an dem er bald darauf in Noth und Krankheit die zarteste Aufopferung übte.

In Rom bemächtigte sich seiner hochgebornen und durch fruchtbare Studien reich ausgestatteten jungen Künstlerseele, die bisher nur mit Bergen, Himmel und Bäumen umgegangen war, die glühendste Begeisterung auf dem classischen Boden der neuen Welt, in die er eingetreten war. Seine auf der Karlsschule mit Geschichte und Wissenschaft genährte Einbildungskraft fing hier an, ihren schöpferischen Schwung zu nehmen. Ein wilder Jüngling zwar, hatte er dennoch, was er dort mit seiner leichten Fassungskraft gelernt, auf seine Wanderungen mitgenommen. Alle Epochen der Vorzeit waren, mit seltener Kraft des Gedächtnisses, Eigenthum seiner Seele geworden. So ausgerüstet, konnte er sich in Rom, im vollsten Sinne des Worts, als ein Bürger der Weltstadt fühlen: und seine erfüllte Phantasie, in alle Zeitalter versetzt, sah sich dergestalt überwältigt von Gedanken und so sehr gedrängt zu künstlerischen Ergießungen, daß er in stetem Erfinden und ungeduldigem Schaffungsdrange zu sorgsamem Malen sich nicht die Zeit nehmen konnte, sondern seine Kompositionen, sowohl historischer Bilder, als erfundener Landschaften, meistens nur zeichnete, oder in den ihm schneller gehorchenden Wasserfarben niederwarf. In seinen Mappen haben sich aus seiner ersten römischen Zeit sieben und dreißig Kompositionen nach Ossian, als Zeichnungen, und der Schwur der Franzosen bei Centesimo als ein geistreich radirtes Blatt erhalten.

Unter seinen Freunden waren ihm die nächsten Thorwaldsen und Carstens; er trat aber auch in Verbindung mit den Riepenhausens und Wallis, einem Landschaftsmaler in einem Style, dem seinigen ähnlich; und begünstigte den mit vorzüglichen Eigenschaften begabten und würdig aufstrebenden historischen Maler Schick. Auch hatte er Verkehr mit dem sogenannten Teufelsmüller, der, mehr zum Dichter als zum Maler geboren, durch sein vergebliches Streben in der Malerei sich um seine eigentlichen Gaben brachte, die er obendrein durch seine Rivalität mit Göthe verkümmerte.

Nachdem durch Carstens Tod ihm ein geliebter Freund entrissen war, in dessen Umgange er so große Befriedigung gefunden, wohnte Koch mit einer überwiegenden Richtung, die er damals zum classischen

Alterthum genommen, zwei Jahre lang mit Thorwaldsen zusammen, der in Hochschätzung der Werke des Carstens mit ihm übereinstimmte, wie Thorwaldsens Kunstsammlungen beweisen.

Nach Ablauf dieser Zeit verlor Rom seine würdige, geistesbehagliche Stille durch das Eindringen der Franzosen in Italien. Koch, der mit seiner Lebendigkeit in Allem lebte, was die Welt bewegte, nahm sein ganzes Leben lang sehr vielen Antheil an der Politik. Anfangs ließ er, wie viele andere junge Männer, sich hinreißen durch den aus Frankreich sich heranwälzenden Freiheitstaumel, ja er nahm sogar Anfangs Theil an der Ausgelassenheit der wilden Freiheitsverbreiter. Als aber diese zerstörende Macht sich den Völkern aufdrängte, und die italiänischen Republiken betrügerische Spielereien ihrer gewinnsüchtigen Leiter wurden, kehrte er zu seiner Kunst zurück. Am Meisten zog ihn die seinem Jugendlande verwandte großartig-würdige Natur der Sabiner Berge von Olevano, Civitella, Rocca San Stefano und San Francesco, und die dortige abgesonderte Gebirgswelt an. Noch anziehender wurde sie ihm durch die Liebe zur Cassandra Ranaldi, Tochter eines Bürgers von Olevano, die er im Jahre 1805 heirathete. Zwischen 1806 und 1807 radirte er die bekannten zwanzig Blätter Landschaften, zu deren Mehrzahl er den Stoff aus jenen reichen Gegenden nahm. In jener Zeit war es, wo er den Styl der historischen Landschaft, von der ihm angebornen Richtung geleitet, in sich vollendete, einen Styl, in welchem der Künstler die einzelnen Naturerscheinungen in sein schaffendes Individuum verschmilzt, und anstatt einzelner Augenblicke das Ewig-Schöne der Natur zum Bilde macht. In dieser Kunst-Auffassung der großen Züge der Natur hat man ihm die erste Stelle in unserer Zeit eingeräumt, und vor derselben kann man nur Rubens, Salvator Rosa und die Poussins neben ihn stellen. Von den tiefen Blicken in die ewige Natur, zu welchen unseren Koch, wenn er von großen Gegenständen begeistert war, seine hohe Richtung befähigte, sind mir einige merkwürdige Beispiele bekannt. Aus dem Thale der Egeria vor der Porta San Sebastiano unweit Rom, welches er überhaupt sehr gern hatte und benutzte, nahm er das Motiv zu seinem schönen Bilde, dem Raube des Hylas. Er hat aber die

Gegend, in welche die Dichtung dieſe Mythe verſetzt, ſo richtig getroffen, daß ein Reiſender, der vom Thraciſchen Bosphorus zurückkam, dem Koch zu ſeinem richtigen Traume der Wirklichkeit Glück wünſchte. Als dies geſchah, erwiederte er: beim Anblick ſeines Bildes vom Antonius, dem Anachoreten in der Thebais, habe ein Engländer ihm geſagt: „Man ſieht, daß Sie in Nubien oder Abyſſinien geweſen ſind.“ Aber er war nie dort geweſen.

In jener Zeit auch war es, wo er ſich mit großem Eifer in die chriſtliche Kunſt warf, wo er ſich in die alten chriſtlichen Gemälde in Aſſiſi und Piſa vertiefte. Die Natur-Friſche und der tiefe heilige Ernſt dieſer Werke fanden den lebendigſten Anklang in ihm. Dieſe und die Divina Comedia des Dante, welche bekanntlich die Malereien des 14ten und 15ten Jahrhunderts beſeelte, gaben ihm eine neue Richtung. Eine gewaltige Sympathie zog ihn zu dieſem großartigen Dichter, und von jener Zeit an, machte er, während dreißig Jahren, zum Inferno, weniger zum Purgatorio, eine Reihe von Kompoſitionen, in denen allein man ſeinen Beruf zum hiſtoriſchen Maler erkennt und in denen er eine ihn ſo hoch zierende nahe Verwandtſchaft mit dem größten Dichter des ſüdlichen Europa's bekundet. Dieſe Sammlung würde, wenn dieſelbe in einer Kunſtanſtalt zugänglich wäre, jungen Talenten erweckend und gedeihlich ſein. Für jetzt iſt ſie es in geringerer Ausdehnung in den Händen von Kochs Schwiegerſohn, des Malers Witmer in Rom, der gleichwohl dieſe trefflichen Werke mit der ihm eigenen Humanität Jedem gern zeigt und erläutert, und auch bereit iſt, zum Beſten der Kunſt, gegen angemeſſene Bedingungen, ſich von denſelben zu trennen; um hierdurch auch vielleicht den Wunſch zu erreichen, ſie für die Sache der Kunſt in Kupfer geſtochen zu ſehen. Koch hat vier dieſer Kompoſitionen in früherer Zeit ſelbſt radirt; aber ihm fehlten die Mittel zu einer ſo großen Unternehmung, und ein befreundeter Mann, der ſich hierzu mit ihm verbunden hatte, ſtarb vor der Ausführung.

Wenige Menſchen haben den Dante, im Ganzen und im Einzelnen, ſo tief aufgefaßt, wie Koch. Wenigen iſt es gegeben, den großen Dichter ſo klar, ſo tief und in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit auszu-

legen, wie er, mit verwandtem Geiſte, oft in ſeinen lebenvollen Geſprächen es that.

Es war in den neunzehn Jahren, von 1796 bis 1815, wo er ſein Genie an Gegenſtänden der mannigfaltigſten Art übte. Vielleicht war der zu ausgedehnte Umfang ſeines künſtleriſchen Intereſſes ein Hinderniß vollendeter Ausbildung in einer auserwählten Richtung. Was hiernach in ſeiner Ausbildung ihm beſchränkend war, hatte dennoch einen großartigen Grund in ſeinem Charakter: wie er nämlich überall nur Eine Kunſt ſah, ſo konnte er ſich nicht darauf beſchränken, nur in Einem Zweige Künſtler zu ſein. Sein Antheil an den politiſchen Wendungen der Zeit war es nun wieder, was ſeine Schritte leitete. Empört, daß ſich aus dem franzöſiſchen Freiheitskampfe ein Despot erhob, deſſen Macht ſich auch über Rom's geweihten Boden verbreitete, verließ er, trotz der Ausſichten zu einer künſtleriſchen Anſtellung, die der franzöſiſche Gouverneur, General Miollis, ein Mann von ausgezeichneter Kultur, ihm eröffnete, die ewige Stadt im Jahre 1812, um ſich in ſeiner germaniſchen Heimath unter den Feinden Napoleon's niederzulaſſen. Er ging nach Wien, wo er drei Jahre blieb. Dort hat er ſich nicht behaglich gefühlt. Er hatte ſein ſtark gezeichnetes und energiſch ausgeprägtes Individuum durch alle verſchiedenen Verhältniſſe der Geſellſchaft ſtets ſelbſtſtändig hindurch getragen; er hatte nicht aufgehört ein Tyroler Gebirgsbewohner innerlich und äußerlich zu bleiben; die Formen der Hauptſtadt mußten daher ſtets contraſtiren ſowohl mit den Eindrücken die er empfing, als mit denen die er erregte; und zwar ganz vorzüglich in Beziehung auf die Kunſt, die dort immer unter ſyſtematiſcher Leitung von Akademikern getrieben ward, mit vorherrſchender Technik, in welcher Koch hingegen ſich nur ſo ausdrücken konnte, wie ſein zwang-ungewohntes Individuum es ihm eingab; wovon die natürliche Folge war, daß er nicht verſtanden wurde. Er ſehnte ſich hinweg; aber der Kongreß fiel in jene Zeit und führte merkwürdige Männer nach Wien, deren Umgang ihn anzog, als die Humboldt's, Friedrich Schlegel, Baron Giovanelli, Herr von Pilot, Peter Hofbauer, und von Künſtlern Schnorr und Roſt;

dies that auch seinen Finanzen wohl. Er erhielt Aufträge, und gewann dadurch die Mittel, nach Italien zurück zu kehren.

Im Jahre 1815 verließ er Wien, und nahm um so lieber seinen Weg nach Rom zurück, da das französische Gouvernement dort gestürzt war.

Gleich einem nach überstandenem Heimweh in die ersehnte Heimath zurück gekehrten Wanderer, warf er sich nun mit ganzer Macht wieder in die Arme der großen Natur der Sabiner Gebirge; und unübertreffliche Gemälde und Zeichnungen, von denen mehrere der schönsten von Thorwaldsen erworben sind, gingen aus seinem Studium hervor.

Nur mit großen göttlich-innigen Worten, in heiligster Stille, redet die unversehrte Natur zu ihren Eingeweiheten in jenen einsamen Gebirgen, wo alles Schöne groß, und alles Große mild ist, wo wir Schaafe und Ziegen mit ihren stillen Hirten auf den Vorsprüngen der Felsen sehen, wo auf schwach betretenen Pfaden, die sich durch Gestein und Gebüsch und gewürzhafte Thymian und Rosmarin winden, nur einzelne Männer, Kinder oder Frauen, oder kleine Gruppen, tonlos von Hütte zu Hütte sich hinbewegen, in Geschäften, die nur diesem oder auch dem nächsten Tag gelten. Keine Räderspuren sind dort, nur Spuren der Hufe von Saumthieren und kleinen Heerden, und unbeschuheter Füße, von denen fünf wohlgebildete Zehen und der runde Hacken dem Sande eingedrückt sind.

Dort im unmittelbaren Verkehr seiner Seele mit so großer Natur mannigfacher Gipfel, Thäler, schattiger Schluchten und hochnistender ärmlicher Städtchen, zog er die seiner hohen Stimmung verwandten Dinge an sich, und fern vom Getreibe der Gegenwart zog es ihn in die primitiven Zeiten des Menschengeschlechts. Etwa dreißig Kompositionen aus dem alten Testament, welche in dem Museum Ferdinandeum in Inspruck aufbewahrt werden, entstanden damals; auch sechs Kompositionen aus dem Aeschylus, und mehrere andere aus der alt-mythischen Welt der Griechen.

Ein solches Treiben war es, worin sich von nun an bis ans Ende seines Lebens die Thätigkeit dieses großartigen Mannes concen-

trirte. Wohl Niemand hat, so sehr wie er, die handelnden Scenen lebendiger Wesen mit der Landschaft zu verbinden und dadurch eine wechselseitige kunstgemäße Bedeutsamkeit hervorzubringen gewußt; worin, von großen Männern, nur Rubens ganz und Nikolas Poussin einiger Maßen ihm zur Seite gestellt werden kann. Wenn wir, als Experiment, die lebendigen Gruppen aus einer seiner Landschaften hinwegnahmen, so entstand nicht etwa eine bloße Leere, sondern die Lücken beschädigten auch die Schönheit der Landschaftslinien.

Je älter er wurde, desto mehr näherten sich seine Werke der Einfachheit des klassischen Alterthums, desto mehr aber entwichen dieselben der in seiner Zeit herrschenden Art des Ausdrucks und Vortrags; desto geringer daher war die Anzahl derer die ihn verstanden. Wie manche, selbst tüchtige Landschafter in ihrer Art, sind von Rom weggegangen, ohne in seinen Werken den vollen Inhalt erkannt zu haben, den tiefen Inhalt, der darauf ruht, daß mit der reinsten Natur begabt die Augen waren, mit denen er ihren Stoff in sich nahm, und mit der reinsten Natur erfüllt die Hand, mit welcher er sie in Zeichnungen und Gemälden gestaltete. Es kommt hier darauf an, den Kern herauszufinden aus einer den Zeitdialekt verschmähenden naturgemäßen Art sich auszudrücken; welches nicht fehlt dem, der eines großen Mannes große Gedanken fühlen kann. Solcher aber haben wir, auch unter den jüngeren Künstlern einer höheren Richtung, gesehen; und wenn Koch mit ihren Arbeiten zufrieden war, fragten sie nach keines Anderen Lob oder Tadel mehr.

In seiner Wahrhaftigkeit waren Kochs Urtheile streng. Seine Mißbilligung übte er nicht selten mit einem Grade von demüthigender Naivität aus; aber das Wohlwollen das aus seinen eben so muthwilligen, als ehrlichen großen blauen Augen sprach, nahm alles Verletzende hinweg.

Was Farbensinn heißt, finden wir nie hervorstechend in Kochs Werken. Die Poesie in dem eigenen weiten Reiche der Farbe, wie Correggio, wie Claude Lorrain sie übten, war keine seiner Gaben. Eine bescheidene Farbe bezeichnet indeß die großartigen historischen Künstler, worin wir an Buonarotti erinnern. Einschmeichelnde Mittel

der Färbung sind ihnen fremd, welches indeß den Sinn und die Ausübung des Zaubers seelenvoller Wirkungen durch Hell und Dunkel, wie Rembrandt that, nicht ausschließt. Kochs Großartigkeit nun ist mannichmal trocken und kann sogar zuweilen abstoßend und hart werden. Die anspruchslose und kindliche Sorglosigkeit seines Vortrags verdunkelt zuweilen den reichen Inhalt seiner Werke. Zu einer Leichtigkeit im Technischen hat er, scheint es, deshalb nicht gelangen können, weil er zu früh der handübenden Schulzeit entfloh, und nachher seine Thätigkeit sich auf zu mannigfaltige Gegenstände verbreitete. Ja, man möchte seinen Vortrag, der fern von Allem war, was Machwerk heißt, zuweilen etwas unbeholfen nennen dürfen. Aber Kochs Werke sind durch ihren Inhalt reiche Ergüsse zur Nahrung der Phantasie und des Verstandes; sie werden unentbehrliche Freunde, wenn sie Hausgenossen wurden, oder wenn man nur Bekanntschaft mit ihnen gemacht. Koch wollte nur die unveränderste Sprache der Natur, und sein naturerfüllter Wahrheitssinn verschmähte jeden Effekt, der ungeschminkte Natureindrücke durchkreuzte. Er pflegte und reichte das Ewige, und seine Stille besiegte den übertönenden Eindruck der Effektgemälde. Einen merkwürdigen Beweis hiervon hatten wir vor einigen Jahren bei Gelegenheit einer Ausstellung der Gemälde der Künstler aus Oesterreich im Venezianischen Pallaste. Hier hatte Koch eine Landschaft ausgestellt, auf welcher eine von dem Oesterreichischen Botschafter bestellte Vedute der Kirche San Giovanni e Paolo der Hauptgegenstand war; alles in seiner anspruchslosen Farbe. Am ersten Tage war dieselbe umgeben von vier guten Landschaften, die durch Farbenaufwand seine bescheidenen Farben übertönten. Das Publikum verweilte bei den letzteren und Kochs Bild wurde nur von Wenigen betrachtet; die Künstler hingegen, deren Werke jene waren, beschämten das Publikum, und wurden gewahr, daß sie neben Koch nicht stehen konnten. Denn am folgenden Tage waren zwei derselben an der entgegengesetzten Wand des Zimmers zu sehen. Einige Tage später das dritte, und nach fünf Tagen hatte auch das vierte der Effektgemälde sich in einen andern Theil des Saales davon gemacht.

Koch, neben ſeinem ſatyriſchen Muthwillen, in welchem er immer jung blieb, ermangelte nicht der Demuth, welche unfehlbar allen großen Geiſtern gehört, und hat nie einen Grad von Künſtlerneid gekannt. Als Lord Briſtol um das Jahr 1796 nach Rom kam, und von Koch Gemälde verlangte, brachte er, der ſich gegen Carſtens noch als einen Anfänger betrachtete, ihn zu dieſem und mehrere Beſtellungen des Lords waren die Folge davon. Seine eigenen Werke aber waren ihm nur in dem Augenblicke lieb, da er ſie machte; er gab viele ſeiner Zeichnungen weg, wo er einen Wunſch ſah, ſie zu beſitzen. Unzählige Reiſende haben ſolche Gedächtnißgaben von Rom weggetragen, und wenn ſeine Freigebigkeit zuweilen mißbraucht wurde, dachte er nicht daran, daß ſolche Geſchenke ſein ſpärliches Einkommen hätten vermehren können. In ſeiner Großartigkeit war ihm auch jene Angſt vollkommen fremd, mit welcher arme Talente ihre Studien verbergen. Kochs Zeichenbücher ſtanden in ſeiner Freude, das Schöne zu verbreiten, einem Jeden offen, ſie zu ſehen oder daraus zu copiren; und ſo wenig konnte ſeine große Seele ſich zu dem Kleinen hinablaſſen, daß er ſogar die Flecke nicht beachtete, mit welchen die Bücher ihm zuweilen zurückgegeben wurden. An aufſtrebende Talente, wo er ſie naturgetreu befand, knüpfte er, ſobald er ſie ſah, ſein künſtleriſches und menſchliches Wohlwollen, und opferte mannichmal ſehr viele Zeit auf, um ihnen beizuſtehen. Alles war Großmuth in ihm. Die Arbeit ſeines größten Feindes, wenn ſie gut geweſen, würde ihn erfreut haben. Eben ſo ſcharf und lebendig eiferte er aber auch gegen alles Schlechte, Niedrige, Flache, Ueberbildete. Denn, als ein reiner Naturmenſch geboren und, energiſch und treu, ſtets ſo geblieben, war es ihm unmöglich, auch nur eine Falte ſeiner Geſinnung zu verbergen. Keine Lüge, nicht einmal aus Noth oder im Scherz, konnte er ſagen; und ſo unbekannt war er mit der Unwahrheit, daß wir oft herzlich gelacht mit ihm haben, wenn er, gleich einem kleinen Knaben, zuweilen das Unwahrſcheinlichſte, was ihm erzählt war, geglaubt hatte.

Wohlwollend und hülfreich, in ſympathiſchen Berührungen, kam er leicht aus dem Gleichgewicht im Lieben, Bewundern und Verachten; von Haß aber gegen einen Menſchen iſt kein Beiſpiel vorhanden, ſelbſt

nicht in seiner heftigen und wilden Verachtung des Schlechten, das ihm begegnete. Sein Abscheu pflegte sich dann in Scherze aufzulösen, die er stets bereit hatte und nie verschmähete. Zum Beispiel bewillkommnete er eines Tages auf der Straße einen Bekannten, der nach längerer Abwesenheit nach Rom zurückgekehrt, und durch schlechte Streiche berüchtigt war, mit den Worten: „Siehe da, Sie wieder hier? Ich hatte gehört, Sie wären gehängt.“ Die lange Gewohnheit unabänderlicher Redlichkeit erstreckte sich so sehr auf die geringsten seiner Handlungen, daß er nicht einen geborgten Bajocco (die kleinste hiesige Münze) unerstattet lassen konnte. Er machte einen Besuch ausdrücklich hierzu, wenn er dem Herleiher nicht etwa an einem der nächsten Tage begegnet war.

Denn für Kleines und Großes, dafern Jenes etwas Achtungswerthes mit sich führte, hatte er ein bewundernswürdiges Gedächtniß; weshalb er so bewandert war in der Geschichte und seinen Lieblingswissenschaften, welches solche waren, die in Beziehung stehen mit Natur, Kunst und Menschheit. In der Länderkunde hatte er, außer den Gelehrten dieses Faches, kaum seines Gleichen. Es gab kein noch so entferntes Land, dessen Gestaltung er nicht kannte, und wo er die Richtung der Gebirge und den Zug der Flüsse nicht aufs Genaueste inne gehabt hätte. Dagegen wußte er sich in die politische Geographie unseres Vaterlandes nicht zu finden.

Zahlen und Namen verschmähte sein Gedächtniß. Sittensprüche aber und charaktervolle Anekdoten, so auch wunderliche und seltene Wörter, wo er sie auch gehört haben mochte, vergaß er sein Lebenlang nicht. Voll war er daher von Erinnerungen merkwürdiger Stellen aus seinen Lieblingsbüchern; dies waren die heilige Schrift, Dante, Homer und die classischen Griechen, weniger die Römer; die beiden letzteren kannte er aus Uebersetzungen. Daß von den Griechen Aristophanes einer seiner Lieblinge war, und daß er den Aeschylus dem Sophokles, und diesen dem Euripides vorzog, versteht sich, nach seiner großartigen und heiteren Natur von selbst. Von neuern Schriften waren es Sagen, die Nibelungen, Shakspeare, Don Quixote (diesen hat er im Original gelesen), die alte Ausgabe vom Eulenspiegel, und

Pater Abraham von Santa Clara. Für Torquato Taſſo, Schiller, Klopſtock, hatte er keinen Sinn. Durchdrungen von dem Danteſchen Paradieſe, konnte er das Miltonſche nicht für ein Paradies erkennen. Göthen konnte er Hackerts Leben nicht verzeihen, und gegen die Kunſturtheile des großen Mannes eiferte er mannichmal, wenn er die Feder von in claſſiſcher Kunſt verirrten Helfern durchblicken zu ſehen glaubte.

Von Kunſtwerken der neueren Welt — die der alten erhoben ihn, ſtanden ihm aber weniger nahe — ſchätzte er über Alles des Michel Angelo Darſtellungen aus der Geneſis, und die Propheten und Sibyllen in der Sixtiniſchen Kapelle; vom jüngſten Gericht ſchätzte auch er vorzüglich den unteren Theil. Auch konnte er dem Michel Angelo nicht verzeihen, daß er den Engeln und Heiligen ihre Attribute geraubt hatte.

Alles iſt merkwürdig an einem ſolchen Manne, und gern möchten wir alle ſeine kleinen Eigenheiten aufzählen, wenn es möglich wäre, ſie in eine Erzählung einzuflechten. Eine ſeiner wunderlichſten war es z. B., daß er gewiſſen Menſchen und Thieren und anderen ſeine Aufmerkſamkeit erregenden Gegenſtänden, ſonderbar komiſche, ſie charakteriſirende Namen zu geben wußte, wozu ihm der Reichthum der drei ihm geläufigen Sprachen, der deutſchen, franzöſiſchen und italiäniſchen, zu Gebote ſtand. Denn der angeborne Humor blieb ihm treu bis zu ſeinem letzten Tage.

Auf ſeine letzten Jahre aber können wir nicht anders, als mit trüben Gedanken zurückblicken. Das Schickſal mancher großen Künſtler iſt es geweſen, gegen Ende ihres Lebens Mangel zu leiden. Kochs Freunde, von denen nie ihm einer abgefallen, haben geſorgt, daß in ſeinem Alter ihm nicht abging, was er bedurfte, und zwar vermittelſt ſeiner Werke, die dennoch ſeinen Erben unvermindert geblieben ſind; worüber das Nähere von dieſen Darſtellungen ausgeſchloſſen bleibt. Eine kleine Penſion, die der Kaiſer ihm gab, kam im letzten Jahre hinzu.

Später litt ſeine Geſundheit durch Podagra und Schwindel. Seine Perſon alterte, aber nie ſeine Kunſt; denn ſein letztes Werk: der vom Adler in die Lüfte entführte Ganymed, mit einer bewunderns-

würdigen Landschaft, an dessen Vollendung der Tod ihn verhinderte, ist eine der schönsten und klassischsten Kompositionen seines reichen Lebens. Der Verfasser dieser Studien hat dies Werk von den Erben gekauft. In den oben erwähnten Fresken aus dem Dante in der Villa Massimo, die er im 72sten Jahre seines Alters malte, sehen wir die ungeschwächte Frische seiner Seele, wenn gleich die ungeübte Hand; denn noch in solchem Alter hatte er den Muth, diesen ihm ganz neuen Kunstzweig zu ergreifen.

Wie schwer es ist, in Behandlung eines großen Gegenstandes das Ende zu finden, fühlt Verfasser bei dieser dürftigen Skizze des trefflichen Koch, in dessen Innern, mit einer fast bäurisch erscheinenden Außenseite, alles groß war. Wenn nun aber einmal geschlossen sein muß, so glaubt er es nicht würdiger thun zu können, als durch die Worte eines Briefes, den Overbeck im Jahre 1839 an einen von Rom so eben abgereiseten deutschen Künstler richtete, und die mir zufällig in die Hände gefallen sind: „Sagen Sie es seinen und Ihren edlen Landsleuten, sagen sie es laut auch meinerseits, wie viel wir Alle, wie viel die neu-erwachte deutsche Kunst dem Meister Koch verdankt. Denn wer von uns wäre nach Rom gekommmen, und hätte nicht aus seinem geistreichen Umgange wesentliche Belehrung geschöpft, wem wäre er nicht sogar durch seine ganz neidlose Anerkennung förderlich, durch seine kindliche und lebendige Theilnahme nützlich gewesen?“

XI.

Franz und Johann Riepenhauſen, Hiſtorienmaler.

Mit Geiſt und Hand das Schöne pflegen,
Giebt Sonnenſchein den Lebenswegen.

In die Reihe der Lichter, welche in der Entwickelungsgeſchichte deutſcher Kunſt leuchten, gehören die Gebrüder Franz und Johann Riepenhauſen, Söhne des bekannten weiland Kupferſtechers der Univerſität Göttingen, der durch die geiſtreiche Nachbildung der Werke des Hogarth bekannt iſt. Während ich dieſe befreundeten Beförderer meiner Forſchungen gern beſpreche, gehören ſie auch weſentlich in dieſe römiſchen Studien, da ſie unter den erſten waren, welche die bis zu ihrer Zeit gar wenig beachteten Vor-Raphaeliſchen Werke der bildenden Kunſt aufſuchten, und ſchon als unentwickelte Jünglinge, auf den ſelbſtſtändigen Antrieb ihrer künſtleriſchen Richtung, durch zahlreiche Zeichnungen für deren Verbreitung ſorgten, nachher aber dieſelben in Verbindung mit Gelehrten, kunſtgeſchichtlich ans Licht gaben. Es gehört zu meinen ſchätzbarſten Erinnerungen, als ich eine Anzahl ihrer früheren Zeichnungen nach Giotto, Simon Memmi, Maſaccio, Ghirlandajo, P. Perugino u. A., welche ſie mir zu copiren erlaubt hatten,

auf einer Vergnügens-Reise nach Lübeck brachte, wo ich dem funfzehnjährigen Overbeck, der, unter der Leitung eines Stadt-Zeichenmeisters, mit schwarzer Kreide Kupferstiche copirte, durch diese Blätter eine neue Welt eröffnete, die er mit freudigster Ueberraschung sogleich, und auf immer, für die seinige erkannte, und in der er, wie wir wissen, noch heute glücklich und fruchtbar lebt. Gar oft ist Großes und Schönes unter den Menschen die Quelle des Neides gewesen; die Gebrüder Riepenhausen im Gegentheil gaben das Beispiel erhöheter Brüderlichkeit durch die Kunst; denn jeder von ihnen vergaß für seinen Bruder seinen eigenen Ruhm. Als sie beide noch lebten, ging nie ein Bild aus ihrer Werkstatt hervor, das nicht beider Namen trug, wie viel auch einer von ihnen sich eines überwiegenden Verdienstes in dem einen oder anderen bewußt war.

Unter ihren zahlreichen Werken ist ihr Nachruhm gegründet vornämlich durch ihre, unter Leitung alter Schriftsteller, besonders des Pausanias, mit großem Erfolg unternommene Herstellung des berühmten Gemäldes der Lesche in Delphi, von Polygnot, welche durch ein ausgedehntes und schönes Kupferwerk zu allgemeiner Kunde gekommen ist. Es ist allgemein anerkannt, daß es wenigen Künstlern gegeben war, mit solcher Korrektheit, Leichtigkeit und Grazie im Geiste der Alten zu komponiren. Ihr Werk hat zugleich zur Befruchtung der Wissenschaft beigetragen, indem es einen großen Dichter und einen großen Philologen, Göthe und Welker, anzog, und sie bewog ihre antiquarischen Untersuchungen mit dem Riepenhausenschen Werke zu verbinden.

Neben der früheren, überwiegend christlichen Richtung der Gebrüder Riepenhausen hat ihr fleißiges Studium der Werke des klassischen Alterthums ihre Hände mit Fülle und Schönheit bereichert; und der, nach dem Ableben des älteren, überlebende Johann Riepenhausen ist den Bildhauern eine schätzbare Autorität, so wie überhaupt der Rath und die Hülfe beider Gebrüder Riepenhausen manchen hier ans Licht getretenen Werken der Kunst von wesentlichstem Nutzen und Beistand gewesen sind: Riepenhausen hat in tiefem Verständniß antiker Werke Wenige seines Gleichen. Unserem hiesigen

archäologiſchen Inſtitute ſteht er auf Verlangen ſtets gefällig bei mit ſeinen Zeichnungen, und aufgefordert vom Dr. Baum, unſerem erſten Sekretair, hat er für ein Werk, das ſich unter deſſen Feder befindet, vor zwei Jahren alle Skulpturen der reichen Villa Ludoviſi gezeichnet. Uebrigens übt er in ſeinem Atelier in Rom (Via S. Iſidoro No. 16), als Maler ſtets rüſtig alle Zweige der Kunſt. Eines ſeiner geſchätzteſten Werke iſt die reiche Gruppe, Amor, der Lehrer aller Menſchen.

XII.

Cornelius und Overbeck.

Ein Leben iſt, das ewig währt:
Die Kunſt, von der Natur genährt.

Primi, quorum quidem opera non vetustatis modo gratia visenda sunt, clari pictores fuisse dicuntur Polygnotus atque Aglaophon, quorum simplex color tam sui studiosos adhuc habet, ut illa prope rudia, ac velut futurae mox artis primordia maximis, qui post eos extiterunt, auctoribus praeferant, proprio quodam intelligendi, ut mea opinio fert, ambitu. (Quintilian XII. 10.)

Nachdem wir im Intereſſe der Kunſt verſchiedene merkwürdige Eingeborne Italiens und einige hier eingewanderte Fremdlinge betrachtet haben, wollen wir uns mit deutſchem Selbſtgefühl an dem gemeinſamen Wirken deutſcher Zeitgenoſſen erfreuen, deren Entwickelung großentheils in römiſcher Luft gedieh, und die in der großen Verjüngung der wiedererſtandenen Kunſt unter den vornehmſten ſind, welche ihr die Natur zurückgegeben haben. Wir ſehen uns in dieſem Vorhaben zu den großen Gegenſtänden der erſten Nummern dieſer Studien zurückgeleitet. Mehrere der Zwiſchen-Kapitel hatten den Zweck, die Atmoſphäre zu bezeichnen, in welcher die heutigen Künſtler athmen.

„Viel Künſtler und keine Kunſt!“ war einer der unmuthig-humoriſtiſchen Sätze unſeres ehrwürdigen Koch (No. X. dieſer Studien), den er mannichmal zu wiederholen hatte, wenn wir jedes Jahr von Neuem eine Menge der Kunſt ſich widmende Ankömmlinge ſahen, und der klaſſiſche Mann ſich aus der heutigen Zeit hinweg, in jene frühere zurückdachte, da ein vollerer Inhalt des Lebens der Kunſt den Stoff verlieh, und ein höherer Geiſtesbedarf der Menſchen den Beruf der Künſtler beſtimmte. Wir haben uns weiter oben mit dem betrübenden Ereigniß beſchäftiget, daß die Muſik in unſeren Tagen aus den Regionen der Götter in profane menſchliche Räume hinabgezogen ward, zu Gunſten des ſinnlichen Ohrs, welches doch für ſich allein an die Kunſt keinen Anſpruch hat, ſondern nur das Thor der Seele iſt. So ward auch die bildende Kunſt hinabgezogen in das gemeine Leben der Straßen, der Städte und Dörfer, in das Glanzgetreibe geputzter Paläſte, zu augenſchmeichelndem Licht- und Schattengemiſch in gehaltloſen Räumen. Nur die Landſchaftsmalerei läßt uns einen ſicheren Weg offen in die Schöpfung, wie ſie unmittelbar aus der Hand Gottes kommt, und iſt, wenn wir erklärende Vergleiche aufſuchen, wie ſchon oben angemerkt, analog der Inſtrumentalmuſik, indem auch dieſe erſt mit der Abnahme der heiligen Muſik in der Erfindungskraft der Künſtler zu breiterem Raume gelangte, und gleichſam das Recht einer namhaften Provinz im Reiche der Kunſt gewonnen hat.

Unvergänglicher Beruf zur Kunſt.

Aber unvergänglich wirkt in der Menſchheit, was wir oben (No. III.) als eine Idee Buonarotti's angeſchauet haben, daß Gott aus ſeinem Wiederſchein den erſten Menſchen erſchuf: ſtets wollen wir froh werden dieſes Gedankens, der unſer endliches Daſeyn an die uns ſtärkende Ewigkeit lehnt. Niemals daher kann im Menſchengeſchlechte die Thätigkeit verſchwinden, die aus unſerer gottverwandten Seele fließt. Eine ſolche Thätigkeit iſt in dem, der ſein Gefühl und ſeine Handlungen belebt, dadurch daß er von der Gottheit ſich angeweht fühlt; ſie iſt in dem, der dieſem ſeinem Nebenmenſchen beiſteht,

ſich in ſolchem thatenreinigenden Bewußtſein zu üben, dem Gottesgelehrten; ſie iſt endlich in dem, der durch Werke des Geiſtes und der Hand die Kraft des Schaffens, gottverwandt, im Schönen ausübt, indem er die Gottheit zur Erſcheinung bringt, in dem Dichter, Muſiker, bildenden Künſtler.

Da mit dem Verſtande die Gottheit nicht zu faſſen iſt, und wir nur mit dem Gefühl ſie beſitzen können, ſo hat der Gefühlsmenſch Poſitiveres als der Gottesgelehrte, wodurch jener beiläufig ſich von Religion zu durchdringen fähiger als dieſer erſcheint, der, die Gottesgelahrtheit als Wiſſenſchaft treibend, aus dem Gefühle heraustritt. Das beſte Theil von den dreien hat der Künſtler; denn ſein Gefühl wird noch poſitiver durch den Beiſtand der ſchaffenden Hand, welche das Göttliche vor Augen ſtellt. „Numine afflatur“ hat Raphael unter ſein ſymboliſches Bild der Phantaſie geſchrieben, das er über ſeinen Parnaß in den Stanzen geſetzt hat. So ſind alle Künſtler von der Gottheit angeweht; die aber ſind ſich deſſen am lebendigſten bewußt, welche die Gottheit unter den Menſchen erſcheinen laſſen. Sie ſind handelnde Gottesgelehrte.

Steigen und Sinken der Kunſt.

Es kann nicht abſolut in der Natur der Sache liegen, daß politiſches Streben die Kunſt vertreibe, daß das Bürgerthum den Menſchen der Kunſt entfremde; denn es war während einer geordneten Verfaſſung des Athenienſiſchen Freiſtaats, daß dort die größten Kunſtwerke ans Licht traten, die wir nie zu bewundern aufhören. Auch waren es Länder politiſcher Geſtaltung, wo im Mittelalter die Kunſt blühete. Sowohl unter den Völkern des Alterthums, als auch im Mittelalter hielt das Menſchenthum ſich in Kraft. Heute haben die Formen der bürgerlichen Ordnung, zugleich mit der überbildeten und ſich brüſtenden Kultur, deren Zuſtand ſich oben mehrfach angedeutet findet, einen ſo proſaiſchen Charakter, daß es dem Menſchen weit mehr Mühe koſtet ein Menſch zu ſein, als vor Zeiten — ein Zuſtand, worunter Kunſt und Künſtler leiden.

Die nüchterne Formloſigkeit unſerer Zeit, die, an ſich ſelber müde, zum ungereimten Roccoco greift, um ſich aufzufriſchen, eine Zeit, in welcher die Männer wie ſchwarze bewegliche Pfähle umherwandeln, während die Frauen bald Jahrhunderte bald Jahrtauſende die verfloſſen ſind, zu Rathe ziehen, um ſtets ihre Trachten zu wechſeln, wird uns noch auffallender, wenn wir auf die ſogenannte Perrückenzeit zurückblicken. Der Geſchmack der letzteren war höchſt wunderlich, und vielleicht der Natur noch entfernter, als der unſrige. Aber die Keckheit die ſich in jener naturverzerrenden Verkehrtheit breit macht, ſpricht uns als eine Kraftäußerung an, während die heutige Zahmheit uns nichts ſagt, wenn nicht in allem Wankelmuth der Mode eine gänzliche Verachtung der Anmuth der Formen und Farbe. Es wäre etwa — wenn der Vergleich nicht zu grauſam iſt — der Unterſchied zwiſchen einem geiſtreichen halbverrückten und einem abgelebten Menſchen. Wir können ſolche Betrachtungen nicht vermeiden zu unſrer Selbſtbeſchauung, die immer wohlthätig iſt. Nachher werden wir erfreulichere anſtellen. Wie ſehr jene beiden Zuſtände der Kunſt ſchädlich waren und ſind, liegt am Tage, und wenn wir erwägen, wie alle Zuſtände der europäiſchen Völker in den letzten drei Jahrhunderten der bildenden Kunſt hinderlich waren, ſo wird es erklärlich, daß dieſelbe um die Mitte des letzten Jahrhunderts faſt zur vollen Nichtigkeit hinabſinken mußte.

Nachdem nämlich die bildenden Künſte, von der Andacht der Völker und ihrem nach Entwickelung ringenden Gehalte genährt, vom dreizehnten Jahrhundert an, in Italien, Deutſchland, Frankreich, und ſpäter in Spanien, ſich in den gediegenſten Nationalkräften und erhabenſten Richtungen entwickelt hatten, und große Werke aus den Händen der Meiſter jener Nationen hervorgegangen waren, da erhob ſich in Italien ein alle Anderen überragender Geiſt, Raphael Sanzio, ſo daß ſein Name die allgemeine Loſung durch ganz Europa wurde. Als hätte er der ganzen erſcheinenden Schöpfung den Stempel aufgedrückt, ſo nehmen die auf ihn folgenden Künſtler die Natur nur aus ſeiner Hand, wenn nicht aus der eines ſeiner großen Zeitgenoſſen, Buonarotti, Leonardo da Vinci, Tizian, Correggio, oder von allen

zuſammen. Und ſo wie alle Zeit die Verwechſelung menſchlicher Werke mit denen des Schöpfers die Kunſt untergräbt, ſo verfiel die italiäniſche ſchon unter Barocci und Bernini binnen vierzig Jahren in eine Verzerrung, die das geſunde Auge verwundet. Das Primat in der Malerei jedoch, welches dem anmuthigen und geiſtesbegabten Italien von der Natur verliehen iſt, machte ſich in ſo hohem Grade geltend, daß die anderen Nationen, ohne den ſchnellen Verfall gewahr zu werden, in ihrer Nachahmung ebenfalls davon hingerafft wurden: auch der von Naturfülle ſtrotzende Rubens fiel in einen Styl, ähnlich dem des Bernini. So ſank, unter dem Namen: „italiäniſcher Styl", die Kunſt durch ganz Europa in den Händen der Nachahmer. Zu gleicher Zeit beſchränkte die Reformation, den Glauben erſchütternd, den Umfang der chriſtlichen Mythologie und führte das Chriſtenthum hinweg von den Bildern, zu den Regionen der Geiſter. Die Caracciſche Schule ſtämmte ſich gegen Ende des 16ten Jahrhunderts der Verderbniß entgegen, zwar von der Natur, zu der ſie zurückſchaute, unterſtützt; aber, da das Zuſammenſchmelzen ſchon verarbeiteter Elemente, welches großentheils das Treiben der Caracci war, nur ein Nachahmungsprozeß iſt, ſo konnte ſie nicht gründlich helfen, ſondern die Kunſt fuhr fort zu ſinken, da nun ſie und ihre Nachfolger, anſtatt des höheren Raphael, zu Muſtern genommen wurden.

Hierauf bemeiſterte ſich Europa's, noch vor der Mitte des 17ten Jahrhunderts, Frankreichs ſehr bedingte Kultur, und zwei Ludewige fütterten dieſen ganzen Welttheil mit Unnatur während ein hundert und dreißig Jahren.

Aufſchwung der Wiſſenſchaften in Deutſchland.

Um die Zeit Winkelmanns, dieſes Sterns erſter Größe in der Geſchichte der Kunſt, der um die Mitte des 18ten Jahrhunderts zu leuchten begann, war nun die bildende Kunſt dergeſtalt heruntergekommen, daß ſie kaum das ärmſte Zeichen hatte, eine heilige Idee auszuſprechen. Dieſer tiefſchauende ſchöpferiſche Geiſt wandte ſein helles Auge zurück von dem Verfall ſeiner Zeit in die reine Schönheit

griechiſcher Kunſt und erfand es, ſie in Worten auszuſprechen. Er ſtand indeſſen ſo ſehr allein in ſeiner Zeit, daß keine Zeichner ihm zu Gebote ſtanden, um das Schöne der antiken Kunſtwerke, über die er ſchrieb, rein aufzufaſſen; ja, er ſelbſt konnte ſich ſo wenig löſen von der Gegenwart, welcher er angehörte, daß er, nach ſeinen ‚Monumenti inediti‘ zu urtheilen, nicht einmal ſelbſt ermaß, wie ſchlecht die Kupferſtiche waren, die er unter ſeinem Namen in die Welt ſandte.

In jener Zeit der faſt ganz aus der Kunſt verſchwundenen Natur waren die Minerven, Junonen, Apollo's, die Winkelmanns Füllhorn ausſchüttete, eine zu ſtarke Speiſe für die ſchwachen Empfangsmittel der damaligen Kunſtgenoſſen, und konnten, wie ſogar Mengs, Winkelmann's Buſenfreund, beweiſt, nur eine ſo geringe Befruchtung der Künſtler hervorbringen, daß man geneigt iſt, den Apollo's dieſes ſo verdienſtvoll-aufſtrebenden Meiſters den Geheimeraths-Titel zu geben, und in ſeinen Muſen und allegoriſchen Frauen, Schweſtern oder Baſen des Künſtlers zu erkennen glaubt; die durch Nachahmung unverſtandener antiker Schönheit verwirrten Köpfe aber, die ſchon ſeit langer Zeit aller heiligen Darſtellungen entwöhnt waren, konnten den mit helleniſcher Kunſt kontraſtirenden nur der Natur unmittelbar entſchöpften chriſtlichen Typus am Wenigſten begreifen und verachteten ihn.

In den ſechziger Jahren des 18ten Jahrhunderts war es, nach dem Kriege, der einen großen Theil von Deutſchland zerfleiſcht hatte, Frieden geworden. Der von finſteren Sorgen befreiete, ſich ſelbſt wieder anſchauende Genius der Deutſchen erſchrack, da er ſeinen gedrückten und irregeleiteten Zuſtand erkannte; ſein Gehalt fühlte ſich wieder und erhob ihn zu ſelbſtſtändiger Thätigkeit. Leſſing zerriß die franzöſiſchen Feſſeln, Winkelmann zeigte uns die reine Schönheit, Möſer brachte Vernunft und menſchliche Sympathie in abſtraktes Denken zum Vortheil praktiſcher Ordnung. Gellert, Bürger, Kleiſt, Rabner, Claudius, Gleim u. A. erzogen eine Muſe deutſchen Bluts: jedes deutſche Buch aus den Jahren 1770 bis 1790 iſt vollgehaltig von Natur und geſundem Menſchenverſtande. Klopſtock, Wieland, Herder, Heinſe, Schiller leiteten zu höheren Flügen und Göthe, Alle überragend, vollendete die litterariſche Entwickelung.

Die Kunst strebt nach Verjüngung.

Die Nationalgenesung zur geistigen Gesundheit des deutsch-produktiven Vermögens mußte auch den tief in der Seele der Nation ruhenden Genius der bildenden Kunst erwecken und durchdringen. Die deutschen Augen erhielten ihre naturbegabten Organe wieder. Daß es ihnen gegeben ist, die höchste Schönheit zu erkennen, hatte Winkelmann gezeigt, der über Jahrtausende hin zurückschauend, dieselbe in den Göttern der alten Welt uns wiedergab. Ueber nähere Jahrhunderte hin zurückschauend, fand die in verjüngter Lebensluft aufkeimende Jugend unsere eigene Gottheit in vergessenen Kunstdenkmalen wieder.

In Klöstern und Kirchen, oft an entlegenen Orten, fanden sie die wahre Kunst in den verlassenen und verschmäheten Werken der gediegenen alten Meister, ihrer Vorfahren. Werke auch der italiänischen großen Meister von Giotto bis Raphael, noch großartiger als die Deutschen, und mit der Anmuth eines günstigeren Himmels angethan, wurden in Zeichnungen herübergebracht, und auch dort an ihren Stellen von Reisenden aufgesucht. Der frische Charakter solcher Werke in treu-ernster Andacht, Unschuld und Liebe, begeisterte die jungen Künstler zu dem Wunsche, solche Eigenschaften des innersten Wesens der Kunst zu erwerben.

Um das Ende des 18ten Jahrhunderts finden wir die ersten Spuren der neu-deutschen Richtung, sich mit den Malern aufsteigender Kunst zu befreunden und dadurch der verlornen Natur entgegen zu gehen, wie in einigen früheren Abschnitten dieser Studien angedeutet worden. Gegen Ende des ersten Jahrzehnts des neunzehnten Jahrhunderts wurden mehrere deutsche Künstler thätig im Geiste der Meister des 14ten und 15ten Jahrhunderts. Die in Folge der Napoleonischen Kriege geschehene Aufhebung von Klöstern und Kirchen brachte viele alte Kunstwerke in die Hände von Privatleuten. Vieles ward gesammelt am Rhein und Main, zumal in Köln, wo unter mehreren einsichtsvollen Sammlern, wie unter Andern Kanonikus

Wallraff, die Gebrüder Boiſſeree die auserleſenen Gemälde vereinigten, welche nachher Eigenthum des Königs Ludwig geworden ſind.

Cornelius, Overbeck, Philipp Veit, von ſolchen Richtungen beſeelt, ſchloſſen ſich aneinander und führten nebſt Wilhelm Schadow und Catel das erſte Werk al Fresco im Style der tüchtigen Zeit aus: die Geſchichte Joſephs, Jakobs Sohn, darſtellend. Der Königlich Preußiſche General-Konſul, Herr Bartholdi, in Rom, ein kunſtliebender Mann, beſtritt die Koſten dieſes Werks und räumte den Künſtlern dazu ein Zimmer ſeines Hauſes ein, wo dieſe Gemälde ſich noch heute in beſter Erhaltung befinden (in Via sistina No. 64. im zweiten Stock).

Widerſtand gegen die Neuerer und Exceſſe.

Aber ſind jemals Reformatoren geweſen, die nicht, ſtörend der herkömmlichen Handlungsweiſe, lebhaften Widerſtand gefunden hätten? Daſſelbe erfuhren die jungen Männer des neu-betretenen Kunſtweges; zum Theil indeß nicht mit Unrecht. Nur zu oft ſehen wir unſeren erwachenden Enthuſiasmus in edlen Dingen, die neu ſind, die Vernunft und das Urtheil überfluthen; und auch damals wurden die wieder zu Ehren gekommenen Malereien auf ſo überſchwengliche Weiſe hochgeprieſen, daß ſelbſt an den weniger guten, blos des Alters wegen, die Mängel gelobt wurden, als wenn es Vorzüge wären; ja, ſogar Tieck und Schlegel ſind beſchuldigt worden, mangelhafte Arbeiten der alten Jahrhunderte den Werken vollendeter Kunſt vorangeſetzt zu haben.

Wie nun ein maasloſer Eifer auch für die beſte Sache derſelben ſchadet, ſo gereichten jene Uebertreibungen den geprieſenen Werken um ſo weniger zum Gewinn, da dieſelben im Erſcheinen auf den erſten Anblick mit den beliebteſten Gegenſtänden kontraſtirten, und nur von Wenigen der Zeitgenoſſen verſtanden wurden. Die Unwiſſenden, denen die alten Bilder barbariſch vorkamen, hielten die Lobpreiſer für tolle Menſchen, und auch die beſſer Sehenden fürchteten den guten Geſchmack gefährdet durch ſie. Göthe, in ſeiner eminenten Durchſchauung, erkannte den großen und anziehenden Inhalt der vor-raphaeliſchen

Kunst, mißbilligte aber in seinem Buche: „Winkelmann und sein Jahrhundert" die Nachahmung derselben, und hat in seinen Heften „Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Main-Gegenden (Stuttgart, Cotta, 1816.)" auf dieser Gesinnung beharrt. Mit einigem Unwillen gegen die Nachahmer wollte er jene Werke nur als merkwürdige und achtbare Erscheinungen gelten lassen. Wir werden weiter unten sehen, warum er diesem Gegenstande nicht näher getreten ist.

Der wohlbegründete Enthusiasmus der Künstlerjugend wurde durch den Widerstand nicht verringert; Göthe's mächtige Stimme indessen, mehr als ein Jahr nicht öffentlich beantwortet, wurde bedrohlich ihrem Ansehen; ja, wer wird nicht, ohne diesen vielseitigen Gegenstand näher erwogen zu haben, demjenigen beizupflichten geneigt sein, der mit Raphael und dem klassischen Alterthum die zwar höchst gediegene, aber anspruchslose und dazu noch nicht ganz entwickelte Kunst der früheren Jahrhunderte in Schatten stellt.

Ueber die Nachahmung.

Dennoch mußte es wohl manche Stimmen geben, die geneigt waren, einer so energisch sich aussprechenden Richtung, welche schon durch Tieck und Schlegel beschützt gewesen war, ferner das Wort zu reden. Die Ehrfurcht gebietende Autorität Göthe's mochte die Ursache sein, warum es erst im Jahre 1818 geschah. Uns ist keine andere Stimme gegen ihn bekannt geworden, als eine Abhandlung, betitelt: „Ueber die Nachahmung in der Malerei. Frankfurt bei Varrentrap, 1818;" in welcher der ungenannte Verfasser schon in der Einleitung, mit Vorbehalt seiner dankbaren Verehrung für unseren Dichter, sich als Vertheidiger der die alt-moderne Kunst verehrenden jungen Künstler ankündigt.

In dem Bartholdischen Zimmer in Rom waren in der Lünette die sieben fetten Jahre, in jugendlichem Humor einer rein genährten Künstlerseele, aus Philipp Veits, der Verkauf Josephs, eine musterhafte Haupt-Komposition auf breiter Wand des Zimmers (seitdem durch Lithographie bekannt geworden) aus Overbecks Händen hervor-

gegangen, und die Wiedererkennung Joſephs durch ſeine Brüder ſtand, ein lebenvolles Werk des Cornelius, ſchon angelegt auf einer anderen Wand, als der Verfaſſer ebenbenannter Schrift im Frühjahr 1817 nach Rom kam. Der Anblick dieſer Arbeiten befeuerte ihn mit Sympathie für dieſe, gleichſam aus einem Schutthaufen friſch hervorgewachſenen Blumen, und regte ihn an, alle ſeine Kräfte aufzubieten, um zu verhindern, daß die jungen Männer in ihrem ſchönen Treiben aufgehalten würden. Eine hiſtoriſche Stimme ſprach ihm deutlich ins Ohr: „hier kann kein falſches Prinzip ſein, wo ſo gehaltvolle Kunſterzeugniſſe, im Kontraſt mit der Gegenwart und mit dem ganzen letzten Jahrhundert neugeboren, ſich emporarbeiten. Hier iſt Nachahmung,“ ſagte ihm die Stimme, „denn in dieſen Arbeiten iſt unverkennbar der Vortrag der Künſtler früher Jahrhunderte.“

Von ſolchen Stimmen aufgeregt, fuhr unſer Ankömmling, froh überraſcht von den Werken, alſo fort in ſeinen Betrachtungen: Nachahmung iſt das Weſen auch des Treibens faſt aller ſeit einem halben Jahrhundert berühmt gewordenen Künſtler (Mengs, Angelica Kaufmann, Battoni, Camuccini), und zwar Nachahmung des klaſſiſchen Alterthums und Raphaels. Carſtens und Schick konnten ſich nur mit Mühe darüber erheben. Nun ſind Phidias, Scopas, Raphael höhere Muſter als Ghirlandajo, Maſanio, Albert Dürer. Warum aber ſehen wir Cornelius, Overbeck, Veit, reicher befruchtet von dieſen geringeren, als Mengs, Camuccini, von jenen weltberühmten Männern? In dem Attelier des letzteren ſehe ich in den vollkommenſten Kopieen nach klaſſiſchen Werken die Beweiſe ſeines ununterbrochenen vieljährigen Studiums der vornehmſten Kunſtvorfahren des Alterthums. Venus, Apollo, Minerva, und das göttliche Geſchlecht der Niobe, haben ihre Gliedmaßen hergeliehen, um in ſeinen berühmten Gemälden, Cäſars Tod, Virginia's Tod, alle Figuren, mit Armen, Beinen, Händen, Füßen, Schultern, Köpfen, Leibern und Gewändern zu verſehen. Mit Beifall müſſen die Akademiker ihren exemplariſchen Anhänger überſchütten. Aber wie hat er die erlernten Gliedmaßen angewandt? Anſtatt des Schönen nach welchem er ſtrebte, that er das Gegentheil:

er riß dieſe Theile heraus aus einer warmen Harmonie göttlicher Schönheit; und jetzt friert es mich, ſie todt zu ſehen.

Solche Betrachtungen zeigten ihm, daß es zu ſeinem Vorhaben nothwendig ſei, das Weſen der Nachahmung zu ergründen, die gute, die falſche, die eitle und die fruchtbare, zu unterſcheiden und darzuſtellen. In gedachter Schrift iſt dies geſchehen, und da in unſerer Zeit Kritik und Produktion ſich die Hände reichen, während unſere erſten Künſtler ſelbſt, durch die in ihren Werken genommenen Richtungen, den Weg in die Philoſophie gezeigt haben, ſo hoffen wir dem Künſtler wie dem Philoſophen zu frommen, wenn wir dieſer der Kunſt ſo tief angehörigen Materie Licht zu geben verſuchen, und kommen auf die angezogene Abhandlung zurück, weil wir an keinem andern Orte unſern Gegenſtand mit ähnlicher Vollſtändigkeit ergriffen ſehen.

Die alt-deutſche und alt-italiäniſche Kunſt iſt ähnlich einem Buche voll Weisheit, geſchrieben in einer veralteten Sprache, die gelernt werden muß, um den Inhalt zu verſtehen. Sind und waren die Neu-Deutſchen auf dem rechten Wege, iſt hier die Frage, bei den alt- und modernen Künſtlern Lehre zu ſuchen? Bejaht iſt die vor einem halben Jahrhundert bewegte Frage bereits durch die ſeitdem verjüngte Kunſt und die trefflichen Werke, deren wir uns erfreuen. Aber dennoch von hoher Wichtigkeit iſt die wiſſenſchaftliche Begründung dieſes Erfolgs zur Befeſtigung eines ſo edlen Reſultats; wir widmen daher dieſem Gegenſtand die nachfolgende Unterſuchung.

Die Geſchichte lehrt, — ſo führt jene Abhandlung es aus, — daß nicht die größten Maler die beſten Lehrer, ſondern ihre Lehrer, als Lehrer, berühmter waren, als ſie ſelbſt. Ghirlandajo und Pietro Perugino erzogen die größten: Michel Angelo und Raphael; Raphael hingegen den kleinen Perin del Vaga, Franz Penni, Raphaellino del Garbo; und Michel Angelo den geringen Giorgio Vaſari und etliche, die ſchon, in unmittelbarer Nachahmung ihres Meiſters, entſchiedene Manieriſten wurden, ſo wie auch die Nachahmer Raphaels ſehr bald nach dem Tode deſſelben in gleichem Falle waren, ſei es, daß die Unterwürfigkeit unter ihren Meiſter allein ihre Kraft untergrub, oder

daß zu gleicher Zeit die Nachahmung Michel Angelo's sie vollends verwirrte. Die großen Männer also waren Schüler von Lehrern, kleiner als sie, und waren Lehrer von geringeren, weit geringeren Männern als ihre Lehrer. Vor Raphael ward jeder Schüler größer als sein Lehrer, nach ihm ist die Kraft der Lehrer in den Schülern erloschen.

Giulio Romano ist hier nicht als Raphaels Schüler mit aufzuführen, weil er, nach Raphaels Tode, dessen Art in eigener Größe sogleich verließ; auch nicht Polidor und Timoteo della Vita, da jener nicht eingreift in die Reihe der Maler von bedeutender Thätigkeit, und Timoteo schon gebildet war, als er zu Raphael kam, beider Wirksamkeit auch ohne allen nachhaltigen Einfluß durch die verkehrten Manieristen und entnervten Nachahmer, die unmittelbar auf Raphaels Zeit folgten, verschlungen wurde (Cav. d'Arpino, die Zuccheri, Baroni, G. Vasari).

Auf den Grund der Geschichte stellte daher der Verfasser jener Schrift die Erfahrung hin, daß die größten Künstler und Kunstwerke sich für den Kunstjünger als vernichtend erwiesen haben, und baute hierauf zuversichtlich den Satz, daß für die Künstler-Existenz des Lernenden die größten Kunstwerke die gefährlichsten sind. Entsetzt wenden die Akademiker sich zurück von diesem Satze. Aber nichts ist natürlicher als die Wahrheit auf der er beruht. Warum? Der Beweis liegt in der schlagenden Wahrheit, daß der Kunstjünger, in solche ausschließliche Nachahmung vertieft, nicht mehr Gott, sondern Phidias und Raphael anbetet, wie wir oben an dem Beispiel Camuccini's gesehen haben. Bedenkt ihr denn nicht, daß mit dem Manne, in welchem der Hochpunkt der Entwickelung dasteht, der Verfall beginnt? Glaubt ihr die heutigen werden glücklicher sein als Perin del Vaga und Francesco Penni? Und diese arbeiteten doch unter Raphaels Augen, sahen ihn arbeiten und mußten Leute von Talent sein, sonst hätte er sie nicht zu seinen Gehülfen genommen. Und doch haben ihre, mit Handgeschick vollbrachten Werke nur einen kleinen Abglanz von Raphaels Wesen, aber kaum eine Spur eigenen Vermögens. Einen Tag vor Raphaels Tode, sagte ein geistreicher Mann in Rom, stand

die Kunst höher als einen Tag nach seinem Ende. Der folglich, welcher früh oder spät sich auf die Nachahmung Raphaels beschränkt, stürzt sich in den Strom, der vor ihm hinabfällt.

Begann nun der Verfall als er die Augen schloß, wie tief unter ihm mußten die zur Kunst berufenen jungen Deutschen sich fühlen, als ihre Nation, wie oben dargestellt, zur Selbsterkenntniß gelangt, sich in den Wissenschaften emporschwang, die bildende Kunst aber noch in dreihundertjähriger Nachahmung versunken da lag. Nach der verlornen Natur sich zurücksehnend, schwangen sie sich daher aus dem hinabstürzenden Strome empor in die aufsteigende Kunst, und suchten ihre Mutter, die Natur, bei den größten Lehrern, so die Geschichte kennt, bei den Lehrern Raphaels, Michel Angelo's, Tizian's, Leonardo's.

Was sie thaten, war historisch recht gethan. Und dasselbe müssen wir sagen, wenn wir in das Wesen der Kunst blicken. So wie Michel Angelo, wie wir oben im dritten Gegenstande unserer Studien dargestellt haben, die Erschaffung des Menschen als einen verkörperten Wiederschein Gottes in seiner Schöpfung malte, so ist die Kunst ein Wiederschein der gotterschaffenen Natur in der menschlichen Seele. Hiervon ist die nothwendige Folge, daß ein Künstler nur der ist, der sich im unmittelbarsten Verkehr mit der Natur befindet; solches aber thun offenbar nicht die, welche ihre Kunstthätigkeit auf den Verkehr mit Phidias oder Raphaels Werken beschränken. Menschenwerk spiegelt sich dann in seiner Seele, anstatt der Natur; und auf solche Verwechselung von Gottes- und Menschenwerk folgt die Strafe der Vernichtung. Nur zu sehr liegt die Gefahr dieser Vernichtung am Tage. Bewunderung und Sympathie umringt den größten Mann, den Hochpunkt der Entwickelung. Vor Allem aber ergreift und unterjocht er die Gemüther der jungen Künstler, die nun kein höheres und kein anderes Ziel mehr kennen, als dem bewunderten Lehrer gleich zu werden. Der große Mann tritt zwischen die Natur und den Schüler, der, verloren in seinen Lehrer, seinen Schülern wieder den von seinem Lehrer empfangenen Menschenstoff überliefert, und so wird von Generation zu Generation die Ausübung der Kunst eine Ueber-

lieferung menſchlicher Gaben von Lehrerautorität zu lenkſamem Schülergehorſam. Solches war der Zuſtand im vorigen Jahrhundert.

So wie nun die hohen Entwickler der Kunſt, mit dem in ihnen gereiften Nationalſtoff der verfloſſenen Jahrhunderte ihren Schülern, ſtatt der baaren Natur einen großen Theil ihrer Perſonen in ihren Werken überliefern, ſo übergaben auch Raphael und Michel Angelo ihren Schülern nicht die einfache Natur, die ſie von Ghirlandajo, Luca Signorelli und Pietro Perugino erhalten hatten, ſondern jener den Zauber raphaeliſcher Anmuth, dieſer die koloſſalen Gedanken der in ihm allein wohnenden Welt und ſeine individuellen Künſtlerlaunen, worin ſeine Jünger ſich verirrten, ausgenommen Sebaſtian del Piombo, der, von anderem Lehrer erzogen, mehr neben dem Buonarotti als unter ihm ſtand. Es war alſo der richtigſte Takt der Neu-Deutſchen, daß ſie die einfache naive Natur bei Ghirlandajo, Luca Signorelli und Pietro Perugino ſuchten, welche dieſelbe dem Raphael und Michel Angelo, ihren großen Schülern, überliefert hatten.

Daß ſie ſo, begeiſtert von der vor-raphaeliſchen Kunſt, ſich unter Beiſtand der größten Lehrer emporzuarbeiten und die Natur wieder zu gewinnen ſtrebten, war der Gegenſtand jener Abhandlung über die Nachahmung in der Malerei. Verfaſſer forderte daher von den Schriftſtellern, die Künſtler welche eine Kunſt verließen, an der nichts zu verlieren ſei, gewähren zu laſſen, und ermahnte die Künſtler nicht ſowohl die Muſterwerke nachzuahmen, als, von den alten Meiſtern belehrt, mit ihnen zugleich aus der reinen Quelle der Natur zu ſchöpfen.

Außer vorſtehenden Grundzügen der gedachten Schrift, wollen wir aus derſelben noch einige, den Gegenſtand in vorzüglichem Grade treffende Sätze in Folgendem ausheben.

Je größer ein Kunſtwerk, deſto mehr iſt mit dem Naturgehalte deſſelben das Individuum des Künſtlers zuſammengeſchmolzen. Dem Lernenden ſolche Werke, anſtatt der Natur, zur Nachahmung zu geben, iſt Brot anſtatt der Saat ausſäen und erwarten, daß Früchte daraus wachſen.

Durch große Kunstwerke fruchtbar erwärmt werden, können nur die Starken, die mit Naturgehalt gewaffnet sind (wie unter Andern Raphael zu den Tapeten). Die Kleineren sind vergleichbar einem Bach, der den großen Fluß sucht, um darin zu verschwinden. Der große Fluß ist der Mann von Genie, der die Bäche verschlingt. Auch verglich er die durch Schönheit bezaubernden Werke des Alterthums mit dem Gesange der Sirenen, in welchem die entzückt Betäubten ihren Tod finden.

Ein schädlicher Irrthum des Mengs wurde aufgedeckt, daß derselbe nämlich in der hellenischen Kunst die Idee Gottes, die doch über aller menschlichen Anschauung liegt, erfüllt zu finden glaubte, wodurch er, zum Nachtheil der Lernenden, den Pfad nach dem Ziele für das Ziel selbst ansah.

Recension.

Im nächsten Jahre darauf (1819) erschien in der Jenaischen allgemeinen Litteraturzeitung (No. 199 und 200), eine Recension der W. K. F., an welcher wir, wenn gleich diese Firma Göthen mitzubezeichnen pflegte, einen thätigen Antheil des großen Mannes nicht gern annehmen möchten. Den Inhalt dieser Recension wollen wir durchgehen, indem derselbe uns anleitet, Einiges unsern Gegenstand Förderndes zu sagen. Die Recensenten nennen den Verfasser „einen achtbaren Gegner," sprechen ihre Hochachtung aus für die Neuheit seiner Ansichten, loben „die Klarheit seines Vortrags," „empfehlen sein Buch den Sachverständigen," und bekennen sich mit ausdrücklichen Worten zu dem Hauptgrundsatze seiner Abhandlung, „dem unmittelbaren Verkehr zwischen Natur und Künstler"; und dennoch sehen wir sie, im Widerspruch mit sich selbst, auf dem abgelebten Grundsatze beharren, daß nur Griechisches und allenfalls Raphael dem Lehrlinge zum Nachzeichnen gegeben werden könne, nach dem Grundsatze, daß wir das Beste unsrer Kultur dem fleißigen Studium der Griechen verdanken. Waren nun Verfasser und Recensent über die Höhe der griechischen Kunst einverstanden und der Hauptgrundsatz der Ab-

handlung anerkannt, ſo durfte der Verfaſſer von den Recenſenten auch die Anerkennung ſeines unabweislichen Grundſatzes erwarten, daß die beſten Dinge nur durch richtige Anwendung gut bleiben, gleich wie der Wein, der das Herz erfreut und den Menſchen verdoppelt, den Kindern eingegoſſen, ihren Wachsthum lähmt, und die Tragödien des Sophocles, die uns erheben und veredeln, nicht den Kindern in der Wiege vorgeleſen werden. Außer einigen hiſtoriſchen Berichtigungen über deutſche Künſtler mittlerer Zeit herrſchten in der Recenſion nur abgenutzte Anſichten, abſtammend aus jener Zeit vergeblichen Strebens nach klaſſiſchen Muſtern, und obſervanzmäßig auf uns herabgekommen. Wir finden in derſelben unter Anderem den monſtruoſen Antrag, den männlichen Ghirlandajo durch Guido Reni und Guercino zu verbeſſern, alſo ſeine Geſtalten eines vollen Menſchenbeſtandes auf die Hälfte ihres Lebens zu reduciren, und den über alle Sentimentalität erhabenen Heroen durch ſüße Eleganz zu vergolden, oder mit Palettenfertigkeit den aufzuſtutzen, deſſen Großheit nur das Weſentliche der Farbe anſteht. Noch iſt dieſen Recenſenten das ſchwache farbenloſe Cenci-Portrait ein großes Muſterbild; und nicht genug können wir erſtaunen, den in Nachahmungen variirten Barocci „den frommen“ genannt zu ſehen. Durch die Zuſammenſtellung der Meiſter zweiter Klaſſe aus den beiden Epochen der aufſtrebenden und der ſinkenden Kunſt, geben die Recenſenten ihrer Sache vollends den Todesſtoß; denn wo iſt, fragen wir, in der letzteren eine ſolche Reihe vollgehaltiger, ſtets wachſender Kunſt-Matadore, wie uns ſolche die Geſchichte zeigt von Giotto bis auf Raphael? Kein Caracci, kein Guido, kein Dominichino hatte einen Schüler, in welchem nicht die Kraft des Lehrers ermattete. Unter jenen waren die Meiſter, an denen ſich Raphael, Michel Angelo, Tizian empor arbeiteten; ſollte es aber wohl Jemandem einfallen zu denken, daß Raphael vom Barocci, Guido Reni, Guercino, den Caracci's, ſeinen Nachahmern, etwas Erhebliches hätte lernen können?

Raphael, das Muſter der Künſtler, iſt auch in ſeinem Verhalten als Nachahmer ein Muſter geweſen. Er, nachdem die Natur, an der Hand des Lehrers, ihn zum Künſtler vollendet, hat ſich und ſeine Werke durch antike Kunſt bereichert; aber, weit entfernt die Brocken

antiker Sculpturen in seine Schöpfungen einzuschalten, oder mit Gliedmaßen griechischer Gestalten die seinigen auszuflicken, nahm er nichts von ihnen an, was er nicht zu seinem Eigenthum machen konnte. Höchst bemerkenswerth ist, daß, wenn wir voll Bewunderung sind über Hände, Füße, oder andere Gliedmaßen aus seinen besten Werken, und halten sie gegen Aehnliches hellenischer Kunst, so verschwindet unsere Bewunderung, und jene erscheinen uns plump und schwach gezeichnet. Nikolas Pouſſin drückte sich nach Passeri hierüber muthwillig derb so aus: „Rafaello, un angelo fra i moderni, era un asino, messo a fronte degli antichi.“

Daß er etwa den Adel griechischer Formen nicht eingesehen hätte, davon kann bei dem schönheit-gesegneten Raphael nicht die Rede sein, zumal da wir dieselben in manchen seiner Werke so einsichtsvoll ergriffen sehen. Was folgt hieraus klarer, als daß er das Eigenthum des in ihm wohnenden Kunstgehaltes, welches dem Gehalte seiner Werke organisch angehörte, nicht an fremdes Gefühl veräußern, nicht einer ihm fremden, wenn gleich schöneren Form aufopfern wollte. Ohne den Künstler, der sich stark wie Raphael fühlt, von den schönsten Mustern hinwegweisen zu wollen, uns versündigend an der Transfiguration, der Madonna von Dresden und den Tapeten im Vatikan, stellen wir nur, durch Raphael bewiesen, als ein sicheres Resultat hin, daß der schönste Fuß, entlehnt von einer Venus, in einem Kunstwerke nichts taugt, wenn der Künstler ihn nicht mit seiner eigenen Seele beleben kann; daß er einen naturgerechten Fuß aus eigenen Mitteln zu machen fähig sein mußte, bevor er den Venus-Fuß berühren durfte. Und wieder ist der Satz, und zwar durch Raphael, bekräftigt: je höher das Muster, desto bedenklicher die Nachahmung. Tausendmal lehrt uns das Leben, daß Bewunderung nicht zum Besitzen berechtigt. Phidias würde keine Christus-Statue haben machen können, noch weniger können wir einen Jupiter oder Herkules machen. So fern stehen die heutigen Nationen den Griechen. Was für Wachsthum läßt sich daher hoffen von der Einimpfung griechischer Kunst? Von einer solchen giebt die Geschichte daher kein Beispiel, gleichwie die Gärtner ihre Pfropfreiser immer nur von verwandten Bäumen nehmen. Wir haben antike

Götter von Rubens; aber, wie zu Scherzen des Augenblicks, gebürtig aus Cöln oder Antwerpen; wenn wir ſolche Gottheiten von franzöſiſchen Händen empfangen, ſo reden ſie uns franzöſiſch an, mit römiſchem Accent. Der Satz, „daß wir das Beſte unſerer Kultur den Studien der Griechen verdanken,“ iſt nach einem altgewohnten Vorurtheil vom Recenſenten ohne Beiſtand der Erfahrung, irrig auf unſere produktive Seite ausgedehnt. Das Studium der Griechen, welches unſere Gedanken erhebt, unſere Genüſſe, unſeren Geſchmack veredelt und unſer Urtheil erleuchtet, giebt uns nicht die produktive Kraft, in einer Kunſt etwas leiſten zu können, von der wir ſchwerlich einen Gedanken in ſeiner ganzen Tiefe würdigen könnten.

Da es uns aber durch viel vergebliches Bemühen kund geworden, daß wir uns mit einem geringeren Grade von Schönheit begnügen müſſen, ſo können wir das Heil unſrer eigenen nur darin begründen, daß wir ihr Weſen, ihr eigenes Leben entwickeln und pflegen. Die höhere Kunſt kennend, werden wir auch unſere eigene beſſer verſtehen. Nichts beſſeres wiſſen wir den Akademie-Direktoren hierzu vorzuſchlagen, als ihren Schülern, erſt nachdem ſie etwas gelernt haben, den Apollo und die Venus zum Nachzeichnen hinzuſtellen, ihnen aber zuvor Büchlein zu ſteten Begleitern in die Taſchen zu geben, damit ſie überall die Natur belauſchen, keinen Tag zu verſäumen, wo das Volk irgendwo zuſammenläuft, mit ihnen dort fleißig zu ſtudiren, und Prämien zu geben für die am lebendigſten und geiſtreichſten, aus dem Leben ſich zugeeigneten Figuren und Bewegungen. Solche Studien begründeten den großen Gehalt in den Werken Ghirlandajo's, Benozzo Gozzoli's, der Lippi's, Luca Signorelli's, und ſind darin in Menge zu entdecken.

Solche Gründe der Recenſion entgegen zu ſetzen, ſah ſich der Verfaſſer ſchon im Jahr 1819 aufgefordert; doch wenn gleich er ſich über die Folgerung zu beſchweren hatte, ſo war ihm doch, ſelbſt von den Gegnern, mit großer Willigkeit der weſentlichſte ſeiner Sätze anerkannt, und jede Geneigtheit zur Fortſetzung der Kontrovers verging ihm, in der Ueberzeugung, daß Gedanken die etwas werth ſind, auch beſtritten zu ihrer Geltung gelangen.

Nach Prüfung dieſer Recenſion müſſen wir den Aeußerungen Göthe's über dieſe große Nationalſache näher treten; denn Uebereinſtimmung ſowohl als Verſchiedenheit der Anſichten einer ſo großen Autorität mit den hier ausgeführten, iſt dem Verfaſſer von gleich großer Erheblichkeit.

Göthe hat ſich, wie oben gemeldet, in einigen Stellen ſeiner Schriften, mißbilligend über die Nachahmung der alt-modernen Kunſtwerke ausgeſprochen. Jedoch war unſere Beſorgniß, ihn zum Gegner zu haben, nur von kurzer Dauer; denn bei näherer Betrachtung und Vergleichung aller ſeiner Aeußerungen hierüber entdeckten wir mit wahrer Zufriedenheit, daß nur das Faktum, aus Gründen die wir entwickeln werden, ihn erſchreckte, die Grundſätze aber, auf welche wir die Billigung dieſer Nachahmung ſtützen, auf's Vollkommenſte die ſeinigen ſind. Die Beweiſe folgen. Wir handeln von einer Geiſtesverjüngung der deutſchen Nation, kraft deren auch die bildende Kunſt ſich verjüngen wollte, und die kunſtgeborne Jugend emporſtrebte vom Zopf zu den Engeln des Himmels, zu den Heroen der Völker, den Handhabern heiliger National-Ideen, den morgenreinen naturſeligen Männern, welche die größten Künſtler gelehrt haben, die Nachwelt in bewunderten Werken zu lehren, großer Ideen im Reiche des Schönen froh zu werden. Eine ſolche Jugend-Bewegung kann nur mit jugendlichem Sinne gefaßt werden, und wie dieſem gemäß Göthe's Geſinnungen mit den oben ausgeführten Grundſätzen aufs vollkommenſte übereinſtimmten, als ſein Genie im Morgen der Jugend noch mit den Augen der Natur ſah, erkennen wir in ſeinem bekannten trefflichen Aufſatze „Ueber die deutſche Baukunſt.“ (Ausgabe letzter Hand Thl. 40. S. 339. u. f.), an deſſen Schluſſe er, in völligem Einklange mit unſeren Anſichten, die Künſtlerjugend von der Nachahmung helleniſcher Werke energiſch zurückweiſt, in folgenden Worten: „und ihr ſelbſt, treffliche Menſchen, denen die höchſte Schönheit zu genießen gegeben ward (die Griechen) und nunmehr herabſchaut, zu

verkünden eure Seligkeit, *ihr ſchadet dem Genius*". Dieſen Worten giebt er eine nähere Beſtimmung, indem er hinzufügt: „Er (der Genius) will auf keinen fremden Flügeln emporgehoben und fortgerückt werden. Seine eigenen Kräfte ſind es, die ſich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten u. ſ. w. Darum erzieht ſie meiſt die Natur, weil ihr Pädagogen ihm nimmer den mannichfaltigen Schauplatz erkünſteln könnt, ſtets im gegenwärtigen Maß ſeiner Kräfte zu handeln und zu genießen."

Was Göthe hier von dem in Jugend emporſteigenden Genius ſagt, hat der nach Verjüngung ringende Genius ein gleiches Recht auf ſich anzuwenden. Dieſelbe Unabhängigkeit die ihm zukommt zur primitiven Entwickelung, dieſelbe Freiheit hat er zu fordern für ſeinen begeiſterten Flug in eine reinere und tüchtigere Welt, wo er Heilung und Verjüngung findet. Und ſo wie Göthe, als er jene Worte ſchrieb, zwiſchen einem großen Kunſtwerke (dem Münſter in Strasburg), der Frucht einer richtigen Entwickelung, und ſeiner mißleiteten und entarteten Gegenwart ſtand, ſo ſtanden unſere neu-deutſchen Künſtler zwiſchen dieſer und den hohen Werken der Vorfahren, denen ſie nachſtrebten; und ſo hatten ſowohl ſie als er ſich gegen die Mißleitung unſeres Genius aufzulehnen, wenn er in jugendlicher Aufwallung faſt in zu unbarmherzigen Ausdrücken einen ſolchen Abſcheu gegen den damaligen Zuſtand der Kunſt ausdrückt, daß er, von ſo widrigem Anblick gleichſam die Augen hinwegwendend, ſich weigert, weiter darüber zu reden, indem er ausruft: „Wie ſehr unſere geſchminkten Puppenmaler verhaßt ſind, mag ich nicht deklamiren. Sie haben durch theatraliſche Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anſpötteln, deine holzgeſchnitzte Geſtalt iſt mir willkommener."

Aber die Natur iſt es, worauf er in dieſer Verderbniß, im Sinne der wahren Kunſt, zurückweiſt, eben ſo wie der ſchon vor vielen Jahren mißleitete und verirrte deutſche Genius zu ſeiner Verjüngung zu Raphaels und Michel Angelo's Lehren floh und ſie anrief, um, im Wiederbeſitz der Natur, von Neuem ein Kind, ein geſtärkter Jüngling und ein ſchaffender Mann zu werden.

So war Göthe gesinnt, als noch die ungestörte Natur in ihm regierte, und sein Geist nur nach freien Eingebungen seines Genius sich bewegte. Jede seiner späteren, mit dieser Gesinnung streitenden Ansichten, muß daher gegen die frühere zurücktreten, weil er früher göttliche, später menschliche Lehre empfing; denn bekanntlich ist jeder große Dichter eingeborner Philosoph, weil keine Wissenschaft, keine Philosophie ein so klares Licht gewährt, wie die Begeisterung des Genie's.

Wie aber ist es zu erklären, daß der große Mann in späteren Jahren sich als Widersacher seiner Jugendmeinungen benahm? welches um so mehr befremden darf, da es einerseits eine der Hauptaufgaben seines „Winkelmann und sein Jahrhundert" war, in der chronologischen Reihe der neuesten Künstler, die er mit Sorgfalt aufstellt, sich mit dem verfallenen Zustande der Kunst seiner Zeit zu beschäftigen, und er daher, mehr wie irgend Jemand, diejenigen auffassen konnte, die sich aus solchem Zustande von ganzer Seele hinweg sehnten, andererseits er von den großen Eigenschaften der alt-modernen Künstler sich sehr „angezogen" ausspricht und dieselben auf einigen Seiten mit tiefgefühltem Lobe überhäuft, indem er, am angeführten Orte (18tes Jahrhundert 2te Hälfte, letztes Viertel, S. 309. und 310.) ihre Unschuld und fromme Einfalt erhebt und sie „anziehend" nennt, den „Geist des Giotto und Gaddi", den „Geist und Tiefsinn des Orgagna" preist, die „Anmuth des Ghiberti", die „Frömmigkeit des Fiesole", die „Wahrheit Ghirlandajo's", die „Darstellungskraft des Mantegna", und das „stille Gefühl des Perugino", anerkennt. In diesen Lobeserhebungen billigt Göthe, wohl zu merken, indirekt die Abneigung der Neu-Deutschen gegen die Künstler ihrer Zeit und ihre Verehrung der Alten; denn was er an den Alten lobt, sind gerade solche Vorzüge, in welchen diese sich von den Neueren unterschieden, also große Zierden, die sämmtlich den Neueren mangelten. Und da er, der ältere Mann, sich von ihnen „angezogen" fühlte, sollte die jüngere Generation es nicht noch mehr sein, und durch den Umgang mit den Spuren so von Unschuld und Liebe durchdrungener Männer nicht etwas von ihren liebenswürdigen Eigenschaften zu erwerben versuchen?

So ſchwer es auch iſt, einen ſo großen Geiſt auszulegen, ſo wird jedoch eine Wendung in den Anſichten Göthe's über Werke der bildenden Kunſt in zwei Hauptgründen vollkommen klar. Den einen finden wir darin, daß die Sache eine Kontrovers wurde, und in einer Kontrovers bekanntlich die Kämpfenden das ihrer Perſon werthe Eigenthum ihrer Meinung eifriger zu vertheidigen pflegen, als das Weſen der Sache; den anderen darin, daß Anſichten und Meinungen, die unſerer Bildungszeit angehören, unſer ganzes Leben mehr oder weniger tyranniſiren. Die ſeit manchen Jahren vergeſſenen und gering geſchätzten alten Gemälde (dies wiederfuhr auch Shakspeare's Werken) kamen nicht allein wieder zur Geltung, ſondern wurden auch, in der Erhitzung des übertriebenen Enthuſiasmus, den vollkommneren vorangeſetzt, und das übertriebene Lob ſogar von anſehnlichen Autoritäten unterſtützt. Solche Ueberſchätzung erregte, wie wir aus der angezogenen Stelle des „Winkelmann u. ſ. J." erſehen, Göthe's Beſorgniß, die Nachahmer wollten nur Werke nach Art der alten Bilder hervorbringen, anſtatt dieſelben als Keime ihrer Entwickelung anzuſehen. Welch ein Schrecken mußte nun den klaſſiſchen Mann ergreifen, wenn er nur den Kontraſt der Werke des 15ten, 14ten, ja des 13ten Jahrhunderts mit der göttlichen helleniſchen Kunſt vor Augen hatte, und die letztere durch jene bedroht ſah. Ueber dieſer Sorge verlor er die Unbefangenheit, die Ruhe, ja ſelbſt die gute Laune, ſich mit dem, was Gutes in der neuen Richtung war, zu beſchäftigen. Eine ſolche Beſorgniß erkennen wir, nachdem er am angeführten Orte ſeine Anerkennung der alten Meiſter ausgeſprochen, in folgenden Worten aufs Deutlichſte: „Die redliche Einfalt, welche man durchgängig an den Werken der alten Maler und Bildhauer bemerkt, waren dieſelben ohne Zweifel mehr ihrer Zeit als ſich ſelbſt ſchuldig, und darin ruhete der Keim, aus welchem ſich die neuere Kunſt unter den nachfolgenden großen Meiſtern ſo ſchön entwickelte. Wir brauchen nicht ferner zu erwägen, was jedem Sachkenner ohnehin bekannt iſt, daß die Bildung des Geſchmacks, des Styls, der Beleuchtung, Anordnung, des Kolorits u. ſ. w., mit einem Worte, die ganze Kunſt im eigentlichen Sinne, ſpäterer Zeit angehört. Wer nun alle die Eroberungen gering ſchätzt, welche mächtiger Geiſter

unsägliches Forschen und denkender Fleiß für das Gebiet der Kunst gemacht, wer blos, aus einem verworren gefühlten Bedürfniß von Einfalt und Naivität, in den mehr oder minder rohen Anfängen der Kunst, die ganze Kunst schon vollendet erblicken will, und durch Annäherung an die alten Maler das Rechte zu erfassen glaubt, kennt ihren wahren Geist, ihr besseres, weiter gestecktes Ziel noch nicht." Ja wir sehen unseren großen Lehrer im Schönen in seiner polemischen Stimmung sogar in eine Ueberschätzung der von ihm hochgestellten späteren Künstler fortgerissen. Denn, wenn wir von ihm annehmen, daß „die ganze Kunst im eigentlichen Sinne späterer Zeit angehöre", so wären das Geschick und die Fertigkeiten Guido Reni's, Dominichino's und der Carracci in Anordnung ihrer Bilder geringeren Gehalts mehr werth, als der stärkere Seelengehalt der Werke Fra Bartolomeo's, Gian Bellini's, Ghirlandajo's und selbst Raphael's, und die fallende Kunst stände höher als die steigende. Die letztgenannten Werke waren an den heiligen Orten, für welche sie gemalt sind, unübertrefflich, und ihr Werth bleibt ungeschmälert durch spätere Vervollkommnungen von Gemälden einer weniger hohen Bestimmung. Auch dürfte es schwer sein, die „großen" Meister namhaft zu machen, in welchen sich „die Kunst im eigentlichen Sinne in späterer Zeit entwickelt" hätte. Denn wer könnte unter den Manieristen, die gleich auf Raphael folgten, und selbst unter denen die am Ende des 16ten Jahrhunders sich dem Verfall entgegenstemmten, so sehr ihre Verdienste anzuerkennen sind, ein „großer Mann" genannt werden, ohne Werke großartigen Gehalts aufweisen zu können? Oder sollen wir die Vollendung der Entwickelung in den Schülern Tizian's suchen? Keiner derselben ist geworden, was der Meister Tizian war. Paul Veronese, Rubens und Rembrandt sind groß, ohne mit den Vorbildern der Neu-Deutschen in Vergleich kommen zu können. Sogar unhistorisch ward Göthe in seiner polemischen Aufgeregtheit am angeführten Orte S. 310., indem er behauptete die oben genannten alten Maler hätten „keine Werke ihrer Vorfahren zu Mustern genommen", da doch die sämmtlichen Meister, welche ihre Schüler an der Hand der Natur, mit Wort und Werk unterrichteten, durch den Vasari bekannt sind, und der Fortschritt

der Kunst, von Giotto bis Raphael, von Generation zu Generation, von Lehrer auf Schüler jedem Auge sichtbar ist.

Wir kommen zu dem oben benannten zweiten Grunde des Abfalls Göthe's von seinen früheren Ansichten über die vaterländische Kunst. In Folge seiner Kunststudien nehmen wir einen Hauptwendepunkt, als eine Lebensepoche in ihm war, an welchem die in seiner Bildungszeit herrschenden Ansichten den größten Theil haben. In seinem Verhältniß zur bildenden Kunst theilt sich sein Leben in zwei Haupttheile. In der ersten Hälfte ist er ein Deutscher, in der zweiten müssen wir ihn einen Griechen nennen. Alsdann ist eine Modifikation der zweiten Hälfte ein undeutsch geträumtes Griechenland, eine Richtung die er in ungünstiger Luft einathmete, wenn gleich dieselbe ihm als Mensch zur Zierde gereicht.

Für drei Kunstepochen nämlich hat er Interesse, ja Liebe gewonnen. Zuerst als ein kunstgeborner deutscher Jüngling höchsten Genie's, für die alt-deutsche, die er als die vom deutschen Genius organisch entwickelte, wie eine Nationalfrucht genoß, worüber sein oben angeführter, mit Liebesgluth geschriebener Aufsatz vom Jahre 1773 handelt. Dann für die Kunst die während seines Lebens ausgeübt wurde, worüber der 27ste und 29ste Band seiner Ausgabe letzter Hand aus den Jahren 1786, 1787 und 1788 Bericht erstattet. Endlich für die hellenische Kunst, für welche Winkelmann ihn begeisterte. Und haben auch die verschiedensten Ansichten und Meinungen in seiner großen Person Wohnung gefunden, so waren sie dennoch nicht weniger wahrhaft, weil sie mit den in verschiedenen Zeiten in ihm wechselnden Richtungen wechselten.

In seinen dichterischen Werken sind seine fortlaufend wechselnden Richtungen abgedrückt. Götz von Berlichingen, Werther, Faust, Künstlers Erdenwallen, Hans Sachsens poetische Sendung, und alles diesem Gleichzeitige, tragen durchgehends das Gepräge rein deutscher Kunstgesinnungen. In und nach den achtziger Jahren drängt sich Griechisches in den Inhalt und in die Form seiner dichterischen Erzeugnisse; selbst der rein-deutsche Faust mußte sich bequemen, gleichsam ein griechisches Ornament anzustecken. Die Iphigenie ist im Jahre 1786

fertig geworden. Der Geist seiner Werke zeigt also um die Zeit seines reifen Mannesalters entschiedenen Einfluß hellenischer Kunst auf seine Gedanken. Homer war schon seit seinen jungen Jahren sein Leitstern, und die Griechen wirkten aufs Wesentlichste in die Erziehung seines Geistes. Aber erst in ihrem ganzen Umfange nahm die Griechheit ihn hin, als Winkelmann auch in der bildenden Kunst der Griechen, worin derselbe höchst willkommen ihn supplirte, ihn die höchste Erscheinung gottbegeisterter Menschenkraft kennen lehrte. Denn was sind die erhabensten Kunstleistungen der Neuern gegen Geisteserzeugnisse, wie Jupiter, Minerva, Herkules, Apollo, Venus und Juno? — um nur Weniges zu nennen. Indem er nun mit diesem überwiegenden Kunstgehalte seine große Seele erweiterte und denselben in seine Kräfte verwebte, was war natürlicher, als daß er, was bildende Kunst betrifft, sich darin abschloß? Sein Genius vermählte sich mit dem Genius der klassischen Welt. Es war eine Verweilung in der Fremde. Einer anderen Verbindung konnte er nun nicht mehr hold werden. Aber was er als Grieche gewann, verlor er als Deutscher. Was er früher für Gift hielt, schien ihm nun Nektar. Jetzt schloß er sich an das herrschende Vorurtheil an, der Deutschen Kunst könne durch die Griechische geholfen werden.

Also ward der vierzigjährige Göthe der Gegner des vier und zwanzigjährigen, der, mit der Deutschen Kunst sich deutsch fühlend, das Fremde, welches man seiner Nation aufdringen wollte, wie der angezogene Aufsatz bezeugt, zur Seite schleuderte, damals, als drei seiner kecken, jedoch nicht weniger naturerfüllten Jünglings-Ausdrücke mehr werth waren für die Philosophie des Schönen, als ein ganzes Kapitel in einem theoretischen Buche. Es kann hiernach nicht den mindesten Zweifel leiden, daß, wäre die neu-deutsche Kunstrichtung, von der wir handeln, zur Zeit jenes Aufsatzes zur Reife gediehen, Göthe der tapferste Fechter für diese Nationalsache gewesen sein würde. Nachher aber, da Griechenland ihn fortgerissen, hat er nur noch in kurzen Zwischenräumen aphoristisch auf die Entwickelung der modernen Kunst sein Auge gerichtet; und wenn er mannichmal an die uns hier vorliegende vielseitige Frage sich erinnert sah, konnte er den ganzen

Umfang der darin verflochtenen Betrachtungen nicht vor Augen haben. Man hatte, wie gesagt, ihm die Sache zuwider gemacht. Wir dagegen haben ein Recht, ihn auf seine Zugeständnisse beim Worte zu halten; ja, hätte ihm Jemand die beiden oben beigebrachten Paragraphen des Aufsatzes über deutsche Baukunst vorgezeigt, er hätte nicht mehr von Nachahmung griechischer Kunst sprechen dürfen. Aber wir kommen jetzt auf die dritte Veranlassung des Wechsels seiner Kunstansichten, nämlich das Interesse welches er für das schwache Kunsttreiben seiner Zeit gewann.

Sehr oft sehen wir Göthen im Umgange mit ausübenden Künstlern, und wie sehr die bildende Kunst eines seiner vornehmsten Interessen war, erkennen wir an der, solchen Materien auf die mannichfaltigste Weise gewidmeten Thätigkeit, in Abhandlungen, in den Propyläen, in Benvenuto Cellini, in seinem Winkelmann und dem tiefen Eindringen in den Geist des großen Mannes, und endlich aus seinen interessanten Berichten aus Rom. Es war nicht allein seine universelle Ergründungsleidenschaft, die von seiner der bildenden Kunst zugewandten Richtung angeregt wurde, sondern auch einige Fähigkeit zum Zeichnen rief die in ihm wohnende rastlose Thätigkeit auf, sich auch hierin zu versuchen. Hierdurch gewann und verlor er. Als die liebenswürdigste Erscheinung steht er im 27sten und 29sten Bande seiner Werke, in dem glücklichsten Künstlerberufe des Genusses edler Freuden im anregenden Rom vor uns, sein Herz übend an tausend schönen und lehrreichen Eindrücken, und an den Freunden mit denen er sein Leben theilt, die Seinigen aus deutscher Ferne kindlich herbeiwünschend. Aber die edle Angelica und andere Künstler und Kunstverwandte konnten nichts an ihm thun, als ihn in die Irrwege führen, die sie selbst gingen. Sie nahmen ihn um so stärker in ihr Wesen gefangen, da sie ihm mit Fertigkeiten imponirten, die ihm mangelten, und die er durch fleißiges Arbeiten zu erringen suchte. Dazu überhäuften sie ihn, den berühmten, mit großer persönlicher Anmuth begabten Mann, mit den gefälligsten Aufmerksamkeiten. Sie drängten sich an ihn und schmeichelten ihm durch Begünstigung und Erhebung seiner künstlerischen Gaben, auf die wir ihn, in gehäuften Erwähnungen seiner derartigen

Arbeiten, sehr viel Gewicht legen sehen. Göthe, mit der ihm eigenen Geneigtheit zu freundschaftlichem Verkehr in wissenschaftlichem Treiben, erwiederte, was die Freunde ihm erwiesen. Eine warme Freundschaft ward geschlossen, die ihn für Jene und für ihre Kunst partheiisch machte. Denn in seinem Streben nach einem anerkannt unerreichbaren Ziele ward er, im eigentlichsten Verstande, ihr Kunstgefährte, verlor aber dadurch alle unabhängige Anschauung der Kunst seiner Zeit, indem er nun nicht mehr als Beobachter ihr gegenüber stand, sondern der er nun, als eine Art ausübender Künstler, mit angehörte; und was ist einleuchtender, als daß die Urtheilskraft jedes schaffenden Menschen von der Sphäre seiner Werkfähigkeiten umschrieben wird! Mannichmal spricht er in seinen Briefen aus Rom mit großer Lebendigkeit von Entdeckungen, zu denen seine Forschungen über bildende Kunst ihn geführt hätten; aber wenige Resultate dieser Art werden uns mitgetheilt. Selten ist in seinen römischen Briefen von Werken aus der großen Zeit neuerer Kunst die Rede. Bei seinem ersten Aufenthalt in Rom, da er erst von Hause kam, sehen wir ihn mehr mit Götheſcher Großheit geistesbewegt, als nach seiner Rückkehr von Neapel beim zweiten. Hackert, Reifenstein, Angelica galten zu viel bei ihm, und der Rudel damals ausübender Künstler. Anfangs war der geistreiche Tischbein sein leitender Gefährte. Es war in den ersten drei Wochen seiner ersten römischen Zeit, als er mit selbstständiger Tiefe in zwei Zeilen des Briefes vom 22sten November die Größe des Michel Angelo aussprach, ohngeachtet er in Ueberschätzung des Guercino und Carlo Maratti unter der Herrschaft seiner Zeit sich befand. Später kam er nicht mehr auf diesen Maler-Heros zurück. Von Raphael wird nur ein Mal im 29sten Bande ausführlich gehandelt, über seine zwölf Apostel und Christus in der Kirche Tre Fontane, der Stanzen und Logen nur flüchtig gedacht.

Der genußreiche Zustand, dessen er in jedem seiner römischen Briefe sich glücklich preist, war immerhin eine Frucht verheißende Bereicherung seines Geistes; denn eines solchen Mannes Seele ist ein fruchtbares Feld, und jeder Eindruck den sie genießt, ein Samenkorn zu Erzeugnissen des Schönen. In Rom jedoch wurde seine Thätigkeit,

ſo viel uns bekannt wird, fruchtbar nur ſeinen litterariſchen Werken: die Iphigenie ſchickte er bei ſeinem erſten dortigen Aufenthalte, Anfangs des Jahres 1787, und einige dort retouchirte Singſpiele und den Egmont während des zweiten nach Deutſchland ab. Man fühlt eine Scheu, an ſeinem lieblichen, jünglingsartigen Verkehr in lauter heiteren harmoniſchen Berührungen, einen Mangel zu finden, und die Erinnerung, die in ſeinen anmuthigen Erzählungen die unſrige wird, zu trüben. Ihm, der Jahr aus Jahr ein veredlend und belehrend für uns gearbeitet, gönnen wir von Herzen die reichhaltige Erholung im ewigen Rom. Seine Schuld war es nicht, daß die Zeit, wo er ſich dort in die bildenden Künſte warf, mit der Zeit des tiefſten Verfalls der Kunſt zuſammentraf. Aber auch an ihm werden wir gewahr, daß auch der mächtigſte Mann unter der Herrſchaft ſeiner Zeit ſteht. Wir können uns des Befremdens nicht enthalten, wenn er mit Wohlgefallen Bericht erſtattet über Gemälde, deren er als Tageserſcheinungen gedenkt, und deren Werthloſigkeit wir nach dem Stande der damaligen Kunſt ermeſſen können. Wir können uns des Wunſches nicht erwehren, ſeine Freunde, die ihn dort ganz abſorbiren, möchten ihn in Ruhe gelaſſen haben, damit er ſeine eigenen Gedanken ungeſtört auf große Erſcheinungen hätte richten und dieſe mit eigenen Augen ſehen können. Umringt von antiken Monumenten, Natur, Kunſtwerken, wie hätte mit ſeiner unermüdlichen Thätigkeit die goldne Zeit in Rom ihm lehrreicher ſein müſſen, hätte er dort einen Raphael, einen Leonardo da Vinci zu Führern gefunden, anſtatt der liebenswürdigen Angelica, Reifenſtein, Hackert und allen den anderen Freunden die ſich in die ſchwachen Anſichten der Zeit hineingelebt hatten, und durch ihre Kunde im Kunſtgeſchick in ſeine damalige Richtung paßten, deren Anſichten jedoch mit dem Emblem des Zopfs geſtempelt waren.

Von einer ſolchen Zeit rührt es her, daß er ein Gegner ſeiner früheren Richtungen wurde. Verfaſſer ſchmeichelte ſich zwar, daß er die oben angeführte Recenſion der W. K. F. vielleicht nicht mit unterzeichnet haben könnte; jedoch ſind in gleichem Sinne einige Aphorismen, die ſich im 44ſten Theile ſeiner Werke finden, und die Merkmale der Kontrovers über die neu-deutſche Kunſt an ſich

tragen, unter denen folgende Zeilen vorkommen: „Mancher hat die Antike studirt, und sich ihr Wesen nicht ganz zugeeignet. Ist er darum tadelnswerth?“ Und dennoch wird in „Winkelmann u. s. J. (3ter Abschnitt, Litteratur, Methoden und Meinungen von 1775 bis 1800, S. 382) die „Nachahmung großer Muster,“ übereinstimmend mit unsern Ansichten, für das Talent der Nachahmer wieder bedenklich gefunden, wie in folgenden Worten klar enthalten ist: „Der Historienmalerei, wie der Plastik, legen sich heut zu Tage (im damaligen Zustande der Kunst) mancherlei Schwierigkeiten in den Weg; sogar die großen, in gewissem Sinne vollkommenen Muster dieser Art hemmen den freien Flug des Genie's, indem sie den Künstler zur Nachahmung reizen, ohne Hoffnung sie zu übertreffen, oder auch nur sie erreichen zu können.“ Um die Zusammenstellung der vornehmsten Aeußerungen Göthe's über die von ihm mißbilligte Nachahmung zu vollführen, fügen wir noch einige Zeilen der oben bereits citirten S. 310. hinzu, wo es heißt: „dieses (nämlich die großen anziehenden Eigenschaften der alt-modernen Meister) müßte der Natur selbst mit dem Sinn und den Gaben dieser Meister abgesehen werden, denn auch sie hatten dafür nicht Werke ihrer Vorgänger zu Mustern genommen (?). Eben das ist der mächtige Unterschied zwischen der steigenden und sinkenden Kunst, daß jene nach einer unendlichen Vollkommenheit strebt, diese aber bedingten Mustern nachzuahmen sucht. Die redliche Einfalt u. s. w.“ (wie oben das Weitere ausgeschrieben worden).

Diese verschiedenen Aeußerungen sind nicht in Uebereinstimmung zu bringen. Göthe giebt seine Absichten an den Tag, den Lernenden die besten Lehrer anzuweisen, und wiederräth ihnen bei den alt-modernen Künstlern Lehre zu suchen. Sein Grund ist, daß die Letzteren der Epoche der steigenden, die Lernenden seiner Zeit hingegen jener der sinkenden Kunst angehörten. Da er folglich die Kunst seiner Zeit verloren giebt (worin wir ihm nur Recht geben können), ertheilt er ihnen den unbarmherzigsten Rath, nämlich den, sich in die hoffnungslose Bestimmung der fruchtlosen Kunstübung ihrer Zeit zu resigniren, anstatt sich zu den Künstlern der aufsteigenden Kunst, die von ihm selbst die fruchtbringende genannt war, emporzuschwingen. „Die Zeit des

Sinkens“ ſagt er ferner, „wird daran erkannt, daß die Lernenden nach bedingten Muſtern greifen“, und mißbilligt, daß ſie es thun, indem er eine Aehnlichkeit ihrer Fähigkeiten mit denen ihrer Muſter in Zweifel zieht. Seiner eigenen Vorſchrift entgegen aber, will er ſelbſt ihnen „bedingte Muſter“ in die Hände geben, die Antiken nämlich, bietet ihnen alſo das, was ſie nach ſeiner eigenen Lehre nicht haben dürfen, weil es „den freien Flug ihres Genies hemmt“.

So haben wir den Wechſel der Anſichten Göthe's über Kunſtwerke, durch den Wechſel ſeiner Studien in verſchiedenen Zeiten, und die beſonderen Gründe ſeiner Ungunſt gegen die neudeutſche Kunſt, die indeſſen ſeitdem den Sieg davon getragen hat, erläutert. Seine verſchiedenartigen Urtheile repräſentiren die Vielſeitigkeit der in Frage ſtehenden Materie. Hätte er alles was er jemals hierüber geſagt und geſchrieben, zugleich unter Augen gehabt, er möchte es vielleicht in Zuſammenhang gebracht, oder einer Modifikation Raum gegeben haben; aber ſeine, über die ganze Welt verbreiteten Studien zogen ihn davon ab. Unbeſchränkt bleibt dennoch unſere Dankbarkeit für das Licht, das er zur Beſchauung auch der bildenden Kunſt in ſo vielen erhabenen und tiefen Gedanken über uns verbreitet, durch viele Aufſätze, hie und da zerſtreute Gedanken, die Propyläen, den Benvenuto Cellini, und ſeine tiefen Blicke in des großen Winkelmanns Geiſt.

Indem wir hier unſere Unterſuchungen über die Nachahmung beſchließen, können wir uns nicht verſagen, dem bei uns vom Stande der Volksentwickelung geforderten neuen Gange der Kunſt noch mehr Nachdruck und Anſehen zu geben, indem wir darauf aufmerkſam machen, daß ſich ebenfalls in der alten Welt eine ſolche Kunſtbewegung ereignete. Quintilian berichtet in den Zeilen, welche dieſem Aufſatze vorgeſetzt ſind, daß zu ſeiner Zeit die Werke des Polygnot wieder aufgeſucht wurden, weil in denſelben ein tieferer Gehalt, als in den ausgebildeteren Werken ſpäterer Zeit gefunden wurde.

Guter Erfolg guter Maximen.

Wer geneigter iſt zur Klage, als zum Ergreifen des Erfreulichen mit belebendem Muthe, mag der ſchwermüthigen Wahrheit nachhängen, daß verfloſſene Zeiten für immer vorüber ſind, und, die heutige Kunſt der des Mittelalters und der des Alterthums gegenüberſtellend, über Wünſche und Mängel ſich betrüben. Einige der oben behandelten Gegenſtände zeigen, an was für kunſt-feindlichen Elementen unſere heutige Lebensluft krankt. Um deſto muthiger ſehen wir hin auf die ſchon erprobte Verjüngung der in unſerer Nation wohnenden productiven Kraft.

In Nachbarnationen ſahen und ſehen wir ähnliche Regungen. David reinigte in Frankreich die Kunſt und wirkte bedeutend als Lehrer. Horace Vernet zeigt eine dort kaum jemals geſehene Productivität, in edler Zeichnung und Farbe, naturgerecht. Reinheit des Styls, Strenge der Zeichnung und Geſchmack üben die in Rom arbeitenden Künſtler Großbritanniens. Canova brachte die antike Kunſt wieder zur Geltung: Tenerani, Thorwaldſens Schüler, iſt fruchtbar beſeelt von den Antiken und den alten Meiſtern ſeiner Nation. Minardi, der vornehmſte Maler in Rom, etwa 50 Jahr alt, ein feiner und gediegener Zeichner, haltend an den vor-raphaeliſchen Muſtern, iſt hier das Haupt der ſogenannten Puriſten, und bildete Schüler und Anhänger in dieſem Geiſte.

Die Städte Deutſchlands ſind bereits voll von Früchten der gereinigten Thätigkeit unſeres Vaterlandes. Einer anderen Arbeit ſei es vorbehalten hierüber ausführlicher zu ſein. Für dieſe römiſchen Studien verweilen wir bei Overbeck und Cornelius, indem deren Entwickelung großentheils in Rom geſchah. Wollten wir uns weiter verbreiten, ſo würde die Zahl derer, die zu erwähnen wären, für unſeren Raum zu groß ſein; die nicht Genannten werden aber, auch wenn ſie in den römiſchen Studien mitbegriffen ſein könnten, zwei ſo hoch ſtehende deutſche Männer und deren Werke gern beſprochen ſehen; denn als Genoſſen oder Schüler derſelben ſind ſie Theile unſeres Vor-

trags, deſſen Gegenſtand das Ganze der Kunſtrichtung iſt, zu welcher auch ſie rühmlich gewirkt haben. Möge ſich auch die vieljährige Freundſchaft des Verfaſſers mit beiden als ein entferntes Motiv blicken laſſen, ſo wird ſich dennoch aus den hier behandelten Materien das Uebergewicht der Sache über die Perſonen darthun. Was das zu ihrem Vortheil Geſagte anlangt, ſo mögen ſie ſich erinnern, daß auch Buonarotti ertragen mußte, von ſeinem Freunde und Verehrer, Vaſari, geprieſen zu werden. Was der Wiſſenſchaft gehört, darf weder im Guten noch im Böſen einer Perſon geopfert werden, wo die Grundſätze hervortreten wollen, nach denen Nationen veredelt werden. Werke werden hier nur aufgeführt, um Grundſätze daran zu knüpfen. Uebrigens hat der Verfaſſer jederzeit, ſo ſehr er konnte, vermieden, über Werke ſeiner eigenen Zeit Urtheile öffentlich auszuſprechen, und ſeine Zurückhaltung beruhet auf folgenden Betrachtungen: Ein Urtheil über Werke des Raphael, Tizian, Rubens, iſt leichter als die Würdigung eines verdienſtlichen Gemäldes unſerer Tage. Denn die Grundſätze über jene ſind von drei Jahrhunderten feſtgeſtellt, und können mit einer mäßigen natürlichen Urtheilskraft ziemlich gut erlernt werden; das Urtheil über ein heutiges Werk hingegen müſſen wir ganz aus eigenen Mitteln hervorbringen. Deshalb ſahen wir oft eine Anzahl tüchtiger Beurtheiler in heftigſtem Meinungsſtreite über ein neues Bild. Vielleicht von bekannten Muſtern ganz verſchieden, und doch eine gute Arbeit, befremdet es die nach ſtehenden Grundſätzen gebildeten Kenner; doch auch die Selbſtſtändigen ſind von Lieblings-Ideen abhängig.

Die Fresco-Gemälde in dem Bartholdiſchen Zimmer in Rom, in welchen die Geſchichte Joſephs dargeſtellt, ſind oben bereits erwähnt worden. Manchem unſerer Leſer werden wir Bekanntes ſagen, wenn wir der Arbeiten in dem Gartenpallaſt des Duca Maſſimo, dem Lateran gegenüber, gedenken; wo dieſer den Wiſſenſchaften ergebene römiſche Große drei Zimmer dazu beſtimmte, die drei epiſchen Dichter ſeiner Nation durch Gemälde al Fresco zu verherrlichen, und dieſe Arbeit, nachdem er jene des Bartholdiſchen Hauſes geſehen, von deutſchen Künſtlern der neuen hiſtoriſchen Schule ausgeführt zu ſehen wünſchte. Cornelius ward zu jener Zeit vom Kronprinzen von Bayern

nach München gerufen, Philipp Veit übernahm statt seiner den Dante, Schnorr den Arioſt und Overbeck den Torquato Taſſo. Philipp Veit und Overbeck vollführten nur einen Theil ihres Vorhabens, jener nach Deutſchland berufen, dieſer durch Geſundheits-Umſtände verhindert. Koch (No. X.) beendete den von Veit zurückgelaſſenen Theil und Führig trat in Overbecks Arbeiten ein.

Durch die glücklichen Anfänge in Rom wurden alſo die aufſtrebenden Männer vom Vaterlande zu größeren Wirkungskreiſen gerufen. Cornelius gründete die Münchener Schule, welche der Hauptſtadt des Königs Ludwig eine neue Geſtalt gab. Veit wurde als Profeſſor des Städelſchen Kunſt-Inſtituts nach Frankfurt am Main berufen, wo er zu einem lehrreichen Muſter gedieh, durch hiſtoriſche Werke in Fresco- und Staffelei-Gemälden. Schnorr, vom König von Bayern mit der Ausführung des Niebelungenliedes in Fresco-Gemälden beauftragt, erfüllte rühmlich ſeinen Vorſatz, und auch er verbreitete als Lehrer kunſtbefruchtende Maximen. Sein Vaterland, Ober-Sachſen, begehrte ihn, und er wurde Akademie-Direktor in Dresden. Schadow ward an die Spitze der Schule von Düſſeldorf geſtellt, von welcher uns Rühmliches berichtet wird, in mehreren ſchon ſeit einer Reihe von Jahren berühmten Namen. Schrader und Metz ſtellten in Rom treffliche Gemälde aus.

Overbeck und ſeine Werke.

Overbeck widerſtand allen Anträgen, nach Deutſchland zurückzukehren, und entwickelte ſeine Gaben, als ausſchließlich chriſtlich-hiſtoriſcher Maler, in einer bedeutenden Anzahl von größeren und kleineren Oelgemälden und gezeichneten Kompoſitionen.

In vieljähriger Verbindung mit ihm hat Verfaſſer die Entwickelung ſeines Freundes mit eigenen Augen verfolgen können. Mit dem Beiſtande des Künſtlers iſt folgender kurzer Abriß der künſtleriſchen Laufbahn deſſelben in ziemlicher Vollſtändigkeit zu Stande gebracht.

Nach einer Lehrzeit weniger Jahre, unter Fügers Leitung in Wien, war das erſte Oelgemälde Overbecks ein Lazarus. Bald darauf ſchon

unternahm er die große Kompoſition des Einzugs Chriſti in Jeruſalem. Hiervon waren nur die Anlage des Ganzen hingeworfen und einige Gruppen untermalt, als er nach Rom ging, wo dieſes Werk bis zum Jahr 1827 liegen blieb. Dort verließ er die Manier in welcher es begonnen war, welches längere Zeit ein Hinderniß darbot, es fortzuſetzen. Andere Gegenſtände bemächtigten ſich ſeiner, welche ſogleich erwähnt werden ſollen, und erſt im Jahre 1826 erhielt er, durch Vermittelung des bekannten Barons Rumohr, von Lübeck, ſeiner Vaterſtadt, den Auftrag, das Gemälde zu beenden, und daſſelbe erhielt im Jahre 1827 ſeinen Platz in der dortigen Marienkirche.

Seine erſte Arbeit in Rom war eine Anbetung der Könige für den König Ludwig von Bayern. Es folgte eine Kreuzigung Chriſti, welche durch den Kupferſtich Pflugfelders bekannt iſt. Vom Jahre 1815 bis 1817 waren ſeine vornehmſten Beſchäftigungen die Theilnahme an den Fresco-Malereien in dem Bartholdiſchen Zimmer, die oben erwähnt ſind. In das Jahr 1818 fiel ſeine Verheirathung. Er hatte einen Sohn, den er das Unglück hatte in hoffnungsvoller Jugend durch eine Krankheit zu verlieren. Im Jahre 1818 begann er ſeine Arbeiten in der Villa Maſſimo. Mehrere Fieberanfälle, die der ſchädlichen Luft des Laterans zugeſchrieben wurden, bewogen ihn zu einer Reiſe nach Florenz, wo er den Sommer 1820 zubrachte. Mit wieder ergriffener Arbeit kehrte jedoch das Fieber zurück, und er ſah ſich genöthigt, die letzten beiden Wände und mehrere Chiaroscuro-Malereien ſeinem Freunde Führig zu überlaſſen, welchem unter Anderen auch die Zauberin Armida zufiel. Die von ihm ſelbſt ausgeführten Gegenſtände ſind folgende: 1) An der Decke des Zimmers eine allegoriſche Figur der Jeruſalem in Feſſeln. 2) Olind und Sophronia von Clorinden befreiet. 3) Eine Vereinigung mehrerer Helden des heiligen Kriegs mit Peter dem Einſiedler. 4) Der Tod von Odoardo und Gildippe.

Bald darauf folgte ein Gemälde für ein Krankenhaus in Hamburg, Chriſtus am Oelberge; und ſein wachſender Ruf brachte ihm manche Aufträge zu kleineren Werken. Unter dieſen war die Gruppe zweier ſitzenden jungen Mädchen, faſt Lebensgröße, die er ſpäter

„Germania und Italia“ genannt hat. Zwiſchen den Jahren 1827 und 1830 malte er al fresco in der Kirche Santa Maria degli Angeli im Thale unter Aſſiſi die Indulgenz des heiligen Franciskus von Aſſiſi.

Während dieſer Arbeit erhielt er von dem Städelſchen Kunſt-Inſtitut in Frankfurt am Main den angenehmen Auftrag zu einem hiſtoriſchen Gemälde, deſſen Gegenſtand ſeiner freien Erfindung überlaſſen wurde. Er erfand ſein Bild von mehr als hundert Figuren, das er den „Triumph der Religion in der Kunſt“ nennt und das unten beſchrieben werden wird, brachte die Zeichnung deſſelben im Jahre 1831 nach Frankfurt, und erhielt die Genehmigung des Städelſchen Inſtituts. Im Jahre 1840 ward das Oelgemälde fertig und abgeſchickt. Eine ſchwere Krankheit und eine Reiſe nach Deutſchland dehnten die zu ſo großem Werke erforderliche Arbeitszeit mehr aus als er erwartet hatte. Das Inſtitut gab, außer ſeinen ſchriftlichen Ausdrücken des Beifalls, durch eine freiwillige und anſehnliche Vermehrung des verabredeten Honorars ſeine große Zufriedenheit mit dem Gemälde zu erkennen. Nach Aufſtellung dieſes Bildes in Frankfurt erhielt er von Düſſeldorf den Auftrag, die Himmelfahrt der Mutter Gottes für einen Altar des Doms in Cöln zu malen. So lebhaft er auch dieſen Auftrag ergriff, ſo konnte er doch nicht vor dem Jahre 1847 ernſtlich zum Werke ſchreiten, indem manche früher übernommene Aufträge zu erfüllen waren. Er malte eine heilige Familie für den Grafen Schönborn, eine Vertreibung der Hagar für den Senator Jeniſch in Hamburg, eine Himmelfahrt des Elias für den Grafen Sant in Malta, die er für den Kronprinzen, jetzt König von Preußen, wiederholte, eine Vermälung der Jungfrau Maria für den Grafen Raczinsky.

Um dieſe Zeit las Overbeck in einer Zeitung die Bekanntmachung eines Buchhändlers in Prag, daß er Gegenſtände aus der heiligen Geſchichte in leicht käuflichen Kupferſtichen im Volke verbreiten wolle, und die Künſtler auffordere ſein Vorhaben zu begünſtigen. Overbeck ſchrieb ihm ſogleich, und verſprach ihm die unentgeltliche Lieferung von vierzig Zeichnungen, die er dazu erfinden wolle, und an denen er ſich nur das Eigenthum vorbehielt, nachdem ſie zum

Zwecke des Unternehmens benutzt worden wären. Der Buchhändler, nachdem er das Anerbieten dankbar angenommen hatte, gerieth in Unglück und verlor die Mittel, seinen frommen Plan zu vollführen. Einige Kompositionen waren schon gezeichnet, als Overbeck hiervon benachrichtigt wurde. Zu derselben Zeit kam Baron Lotzbeck aus Bayern nach Rom, und dieser bekannte Beschützer der Künste übernahm den ganzen Cyklus der evangelischen Zeichnungen, der dem Buchhändler bestimmt gewesen. Schon mehrere derselben sind auf seine Anordnung in Kupfer gestochen. Die verabredete Zahl der Zeichnungen ist nun voll, und deren Gegenstände folgende: die Geburt Johannes des Täufers; eine allgemeine Krankenheilung; der Kindermord; der Eintritt Christi bei Martha und Maria; Wehe über die Schriftgelehrten und Pharisäer; Darstellung Christi im Tempel; Ecce Homo; die Grabtragung des Gekreuzigten; das Gleichniß von den zehn Jungfrauen; Einsetzung des Oberamts Petri; Christi Bergpredigt aus Petri Schifflein; der Traum Josephs; die Geburt Christi; Verkündigung; Geißelung Christi; Herodes und Pilatus als Freunde (ein niemals dargestellter Gegenstand); die Kreuztragung; die Heimsuchung; Christus der Knabe, arbeitend in Josephs Werkstatt; ein Kind den Aposteln zum Vorbilde gegeben; Magdalene salbt dem Herrn seine Füße; Berufung des Apostels Matthäus; das Abendmahl des Herrn, ohne Judas, dessen Stuhl umgeworfen daliegt; die Fußwaschung; Thomas erkennt den auferstandenen Herrn; Barabas, auf den Schultern des Pöbels herbeigetragen, wird dem Heiland vorgezogen; Gleichniß vom bösen Feind, der Unkraut säet; Wunder auf der Hochzeit zu Cana; der zwölfjährige Christusknabe unter den Schriftgelehrten; Auferweckung des Lazarus; Verläugnung Petri, verbunden mit Christi Verhör vor dem hohen Rath; Christus, gebunden durch die Straßen geschleppt; Christus im Garten; Einzug in Jerusalem; Kreuztragung; Auferstehung; Gleichniß vom verlorenen Sohn; die Himmelfahrt; Taufe Christi. Eine vierzigste wird eins der evangelischen Gleichnisse darstellen.

Zugleich war Overbeck, als dieses Verzeichniß aufgestellt wurde, mit Kompositionen der sieben Sakramente und der vierzehn Stationen des Kreuzweges beschäftigt.

Bei dem Anblick ſolcher Werke, in denen eine verjüngte Kunſt ſich in den edelſten Zügen uns vor Augen ſtellt, wie verſchwinden die vor faſt einem halben Jahrhundert, aber auch noch vor ein und dreißig Jahren ausgeſprochenen Bedenken gegen die Nachahmung der vor-raphaeliſchen Kunſt! Nur üble Laune oder Unwiſſenheit könnten hier noch Ueberbleibſel roher Kunſtanfänge finden wollen, wo alles, was hohe Eigenſchaften an Kunſtwerken heißt, uns vereinigt erfreut: Schönheitslinien der Kompoſition, Neuheit der Gedanken, Reinheit und Adel der Formen, Stärke des Ausdrucks, Freiheit der Bewegungen und Schönheit der Gewänder; ſo daß eine ſolche Entwickelung nicht allein aus der Befruchtung von den Meiſtern der ſteigenden Kunſt, ſondern auch aus der Anſchauung der vollkommenſten Muſter zu erklären iſt. Denn in Allen, die in Overbecks Studium eintreten, ohne Ausnahme, ſehen wir herrſchend nur die Empfindung freudigen Erſtaunens über dieſe unvergleichlichen Zeichnungen, denen noch andere beigezählt werden können, welche nicht zu dieſer Reihe gehören, unter anderen die eines Kirchenfenſters, deren Gegenſtand das Gleichniß von den zehn Jungfrauen iſt.

An Sonn- und Feſttagen der Katholiken, von 12 bis 2 Uhr, iſt Overbecks Studium Jedem offen. Eingeführte und Unbekannte empfängt er mit gleicher Freundlichkeit und ertheilt den Fragenden die bereitwilligſten Erläuterungen.

Daß Steifheit, Magerkeit und Härte, wovon keine Spur mehr in den oben aufgeführten Werken, in den früheren Arbeiten der Nachahmer alt-moderner Malereien gefunden wurden, iſt eben ſo unausbleiblich, als daß ſelbſt Raphaels, des Schülers, frühere Werke denen des Pietro Perugino oft faſt zum Verwechſeln ähnlich ſind. Das ängſtliche Feſthalten der unerfahrenen Jugend an der Hand des weiſen Führers iſt eben ſo wichtig, wie die Feſtigkeit der unterſten Stufen einer Treppe, die zum himmelhohen Thurme hinaufführt. Auch ſolche Knaben begannen mit Buchſtabiren, die nachher große Scribenten wurden.

Hiſtoriſcher Styl.

Eine ſehr erhebliche Betrachtung aber haben wir den Unkundigen entgegen zu ſetzen, denen in tüchtigen Gemälden die ſcharfe Bezeichnung der Umriſſe als Fehler erſcheint. Eine ſolche Härte der Umriſſe — wie es genannt zu werden pflegt — welche die Gegenſtände abgeſonderter hinſtellt, als unſer Geſicht ſie in der Wirklichkeit empfängt, iſt eine nothwendige Grundlage der Beſtimmtheit, welche die höhere Kunſt verlangt; während übrigens faſt in allen Fällen unbeſtimmte Umriſſe ſchlimmer als zu harte ſind. Der Umriß iſt die Begrenzung der Idee des Künſtlers. Hieraus folgt, daß, je erheblicher und ſchöner eine Idee, deſto wichtiger es iſt, daß ſie aufs Beſtimmteſte erkannt und demgemäß behandelt werde. Die Härte der Umriſſe gehört zwar den früheren Zeiten der Kunſt an, indem die früheren Künſtler ſo ſehr von der Wahrheit und Würde ihrer Ideen durchdrungen ſind, daß es ihnen in ihrer Naivität ein Bedürfniß iſt, ſich mit dem Nachdruck eines Kindes auszudrücken; ſie ſind daher nur von dem Weſen derſelben erfüllt und kennen kein größeres Intereſſe als ſcharf verſtanden zu werden; deshalb denken ſie nur an die Begrenzung derſelben; die Bedingungen des Erſcheinens hingegen lernen ſie erſt in ihrer weiteren Ausbildung durch Erfahrung. Da nun der Contur das Weſen der Ideen umfaßt, ſo haben auch die ſpäteren Maler, nach geſundem Menſchenverſtande, welcher in allen Dingen der nothwendigſte Beiſtand iſt, daran feſtgehalten, und wir dürfen uns keineswegs entſetzen, wenn wir den Contur in den höheren Sphären der Kunſt, der hiſtoriſchen, eine Geltung behaupten ſehen, welche ſich den gewöhnlichen Geſetzen der Erſcheinung in der Natur entzieht. Das berühmteſte hiſtoriſche Gemälde, die Transfiguration von Raphael, iſt eine unverwerfliche Autorität hierfür. Denn die Kunſt-Idee erhebt ſich über die Natur, und dieſe, ihr Stoff, iſt den Geſetzen der Kunſt unterthan. Die Meinung der Novizen in Kunſtſachen, daß Natur und Kunſt daſſelbe, dieſe nur den Geſetzen von jener unterworfen ſei, gehört in die niederen Regionen der Wehnterſchen Haſenbälge und Dennerſchen

Hautoberflächen, die nur mit kleinſehenden Werkzeugen bewundert werden. Das Gemüth aber weiß keinen Gebrauch zu machen von Mikroſkopen. In Göthes Propyläen, wo dieſe Materie weiter ausgeführt iſt, ſagt der Verfaſſer, daß jedes Stück Natur, deſſen ein Künſtler ſich bemächtiget, von dem Augenblicke an nicht mehr der Natur angehöre; welches eben ſo wahr iſt, als es widerſinnig wäre, zu behaupten, Brot ſei Korn.

Solchen großen Unterſchied geltend zu machen, iſt uns hier eine wichtige Angelegenheit, um für die alt-modernen Künſtler die ihnen zukommende hohe Stelle zu behaupten, und um zu erläutern, wie ſehr das befruchtende Weſen ihrer Werke die nothwendige Grundlage iſt, aus der die reiche Entwickelung ſich erhoben, deren wir uns nach kaum einem halben Jahrhundert erfreuen.

Gründlich befruchtet haben unſere Künſtler ſich von dieſen großen Erſcheinungen nicht dadurch, daß ſie die Formen derſelben ſich aneigneten, ſondern dadurch, daß ſie nach dem Beiſpiele jener Naturmänner zu ſehen und zu handeln lernten, und mit ſo großen Männern vermittelſt deren Werke zum Umgange gelangten. Denn mehr als alle geſprochene und geſchriebene Vorſchriften hat eine thaterweckende Kraft das Beiſpiel, weil dem Handeln näher als das Wort, das Handeln liegt. Göthe daher, wenn ſchon er eine Welt von Belehrung für Jahrhunderte uns hinterlaſſen hat, iſt nicht ſo unterrichtend wie die Ghirlandajo's und Signorelli's, weil der, wenn gleich ſie nicht mehr ſind, aus ihren Werken überfließende Gehalt die Seelen der ihnen zugewandten Schüler kunſt-ſympathiſch und befruchtend umfaßt. Solcher Gehalt, die zur Kunſt gewordene Natur, war es, mit welchem die Künſtler-Generationen von Lehrer auf Schüler die höchſten Intereſſen der Menſchheit verwalteten. Die Muſter-Männer, von denen wir reden, ſind nicht allein mit der Benennung Lehrmeiſter zu faſſen, ſondern ſie waren höhere Menſchen, ſchaffend in hohen Regionen, ſie waren hiſtoriſche Künſtler. Was können einige Mängel früherer Kunſtzeit gelten gegen die Erhabenheit des Prinzips.

Der hiſtoriſche Maler ſteht auf der Stufe des epiſchen Dichters: beide haben den gleichen Beruf, mit ihrer ſchaffenden Phantaſie die

Schickſale des Menſchengeſchlechts an die Gottheit zu knüpfen. Die hiſtoriſche Malerei in der Hand des Genie's iſt die Thätigkeit der höchſten Menſchenkraft. Nur die hohe Poeſie in der Sphäre der Malerei führt durch das tiefe Eindringen in den Bildungsſtoff, vermöge erhabener Anläſſe, zum vollendeten Beſitz der Kunſt, zum Style, das heißt: zu der in den Kunſterzeugniſſen ſichtbar ausgeübten Vollendung des Verſtändniſſes der Natur; ein Verſtändniß, welches von dem National-Kunſtvermögen von Generation auf Generation zur Entwickelung gebracht wird. Die kunſt-erſchaffenden Männer ſind der Inbegriff des produktiven Vermögens ihrer Nation. Ein Künſtler iſt deſto größer, je mehr Menſchheit er in ſich hat: entſproſſen aber dem Boden ſeines Volks, trägt aller dieſer Menſchenſtoff den Charakter des Volks, dem er entſproſſen, und, begabt mit ſchöpferiſchem Vermögen, giebt er die Seele ſeines Volks vom Munde, wenn er ein Dichter, geſtaltet ſie durch Werke der Hand, wenn er ein Bildner iſt: Er iſt das wandelnde Wort ſeines Volks. Dies war und dies iſt der Sinn der Benennung Epos.

Zum Style, ſagten wir, führt uns die Ausübung hiſtoriſcher Kunſt. Die Natur iſt zu groß, um ſich einem Individuum allein hinzugeben, nur Nationen will ſie ſich ganz offenbaren. Was den heutigen Künſtlern am Style der Zeichnung gebricht, rührt von dem Mangel eines durch Generationen fortgeſetzten Verkehrs zwiſchen Nation und Natur her, den Thorwaldſen, Inhalts der oben von ihm erzählten Anekdote, empfand. Seine Größe machte, daß er ſich in jenem Augenblicke klein fühlte.

Solche Unterſchiede in den Kunſtzweigen lagen außer den Betrachtungen der Schriftſteller vor vierzig und funfzig Jahren, wie wir auch an jener im Jahre 1819 erſchienenen Recenſion der oben beigebrachten Abhandlung über die Nachahmung geſehen haben; denn ſie hatten nur eine bedingte Geſchicklichkeit der damaligen Künſtler vor Augen, aus deren Händen jede Spur hiſtoriſchen Styls verſchwunden war. Und daß nun auch des hiſtoriſchen Geiſtes der alt-modernen Künſtler unſere heutige Kunſt durch Nachahmung theilhaftig geworden, iſt eine der größten Eroberungen der verjüngten Kunſt. Wo die

historische nicht herrschend bleibt, wird kein Bestand sein; weil mit ihr die höhere Poesie verschwindet. Das Werk des historischen Malers ist eine Kreatur der in ihm wohnenden Welt. Die Gegenstände des nicht historischen Künstlers sind die ihm begegnenden Augenblicke außer ihm. Der historische beherrscht auch diese durch die Uebermacht des in ihm wirkenden Gehalts. Seine Gestalten, organische Wesen seiner Schöpfung, sind seine Söhne und Töchter, die des anderen sind Adoptiv- oder gar Findelkinder, die sein Vorhaben bestimmen.

Der Unterschied, den wir hier vor Augen haben, so große Gegensätze derselbe im Wesen der Gegenstände darbietet, eben solche Gegensätze muß er auch den Gesetzen der Zeichnung und Farbe auferlegen; denn es ist der Gegensatz des Großen und Ewigen mit dem flüchtig Beweglichen.

Wie sehr der in einer Zeit herrschende historische Styl auch die kleineren Zweige der Kunst mit Großheit belebt, erkennen wir an den im 15ten und Anfang des 16ten Jahrhunderts abgesondert gemalten Bildnissen; diese passen in historische Gemälde, wogegen die in späteren Werken vorkommenden Bildnisse in das Ganze, dem sie angehören, nicht einstimmen wollen. Diese möchten wir aus dem Bilde, dessen Theil sie sind, wegschaffen, für jene hingegen ein Bild finden, um sie hinein zu thun.

In unseren vorliegenden Forschungen, zwischen den beiden Männern der Gegenwart stehend, deren Namen den Gegenstand No. XII. bezeichnet, haben wir, vor Betrachtung ihrer vornehmsten Werke, die Beurtheilung derselben durch vorstehende Grundsätze der historischen Kunst zu leiten gesucht, und hierzu in mannichmal vorkommenden irrigen Urtheilen über Werke solchen Zweiges Anlaß gefunden. Solche unkundige Urtheile wurden in Frankfurt gerade an dem Tage hervorgerufen, da Overbecks vornehmstes Oelgemälde, „der Triumph der Religion in den Künsten," welches oben in der Liste seiner Werke aufgeführt ist, in dem Städelschen Institute zum ersten Male dem Publikum gezeigt wurde. Ein anderes Gemälde nämlich von ganz verschiedener Natur wurde in demselben Lokal zugleich ausgestellt, ein Schlachtstück des Belgischen Malers de Keyser,

der Beſchreibung nach ein Werk voll Verdienſt, den Sieg eines berühmten Feldherrn darſtellend, welches in Farbenkunſt durch glänzende Befriedigung der kleinen Intereſſen die Augen unkundiger Beſchauer für die größeren verblendete. Beide Maler hatten ihre Pflicht gethan, aber jeder von beiden nach den verſchiedenen Geſetzen verſchiedener Aufgaben. De Keyſer, den Augenblick eines Sieges verherrlichend, ruft, zu Gunſten deſſelben, das körperliche Auge von einem Glanzpunkte lichterfüllter Farbe zum anderen; Overbeck, in ſeinem dichteriſchen Traume der Geſchichte der Menſchheit, in Jahrhunderten lebend, kennt keine Augenblicke, und verſchmäht folglich örtliche Augen-Ergötzungen zu Gunſten ſeiner ewigen Idee und des geiſtigen Sinnes derſelben.

Dieſes hiſtoriſche Bild, 12 rheiniſche Fuß hoch und eben ſo breit, einhundert und vier Figuren enthaltend, iſt nicht nur in Deutſchland, ſondern auch von anſehnlichen Autoritäten der Nachbar-Nationen als eine europäiſche Erſcheinung anerkannt worden. Nur der Geiſt der Poeſie, welcher die hiſtoriſche Kunſt über die Wirklichkeit erhebt, war es, der den Raphael leitete, als er in ſeiner Schule von Athen, ſeinem berühmteſten Werke, mehrere Zeitalter, die im Reiche des Geſchehenen einander gefolgt ſind, in einerlei Gegenwart zuſammenträumte, daß er Männer, die ſich nie einander geſehen haben konnten, von dem Raume einer und derſelben Halle umſchloß, ſo wie er ſie in ſeiner Seele zuſammenfand, von der künſtleriſchen Idee begeiſtert, die Entwickelung des unabhängigen menſchlichen Denkens über Gott und die Welt in einem Bilde zuſammen zu faſſen. Zum Ruhme der chriſtlichen Religion war es, wie wir oben ausführten, daß Raphael die vor-chriſtlichen Philoſophen vereinigte; zum Ruhme der Religion auch hat Overbeck durch noch unmittelbareren Bezug das Schöne mit der Religion ſelbſt verflochten, indem er in den Vertretern der mit Bildungskraft begabten Nationen darſtellt, wie Religion und Kunſt ſich wechſelſeitig einander zur Glorie erheben.

Overbeck hat, gleichzeitig mit dem Erſcheinen ſeines Bildes, eine Auslegung deſſelben, von ihm ſelbſt geſchrieben, durch den Druck (Frankfurt a. M. bei Sigism und Schwerber) bekannt gemacht, in

welcher der Sinn seines eben so biblisch-theologisch, als künstlerisch-historisch fein gedachten Werks mit so klarer Verständlichkeit aufgeschlossen wird, wie es nicht leicht einem anderen Ausleger gelingen könnte. Es ist daher von großer Wichtigkeit, daß dieses wissenschaftliche Dokument vor dem Untergange bewahrt werde, zumal da dasselbe auch durch den tiefen Blick des Verfassers in den künstlerischen Charakter vorübergegangener Meister und deren geistige Verflechtung lehrreich ist. Wir wollen daher die Grundzüge der gedachten Schrift, die in ihrem geringen Umfange von sechszehn Seiten sich allzu leicht verlieren könnte, hier in Kürze niederlegen: ein malerisches Gedankengebäude wird an jedem Orte interessiren.

Das Bild hat einen himmlischen und einen irdischen Theil. Jener, eine Vision in der Höhe, bezeichnet die Göttlichkeit des Stoffes, welcher die unten versammelten Künstler thätig machte, und bildet ein Ganzes von Beziehungen des alten mit dem neuen Testamente der heiligen Schrift. Die Mutter Gottes thront mit dem Kinde und schreibt den Lobgesang nieder, der den Grund-Inhalt der Darstellung bezeichnen soll: daß die Poesie, von ihr repräsentirt, der Mittelpunkt aller Künste, und das Geheimniß der Menschwerdung Gottes aus der Jungfrau, der Mittelpunkt aller christlich-religiösen Ideen sey. Umgeben von den Heiligen, die am häufigsten der religiösen Kunst zur Aufgabe gedient haben, deutet zu ihrer Rechten von denen des alten Bundes der König David, mit seiner Harfe, auf die Musik; König Salomo, mit dem Modell vom ehrnen Meer, auf die Sculptur; auf der neu-testamentlichen Seite, der heilige Lucas auf die Malerei, und der heilige Johannes, mit dem Grundriß des himmlischen Jerusalem zu Füßen, auf die Architektur. Auf der alt-testamentlichen Seite sitzen zuvörderst Moses, Aaron und Noah mit Attributen, welche die göttliche Anordnung der Kirche nachweisen. Alsdann im Hintergrunde Josua, weil er die Israeliten ins gelobte Land führte, eine Anspielung auf den Erlöser. Neben ihm Melchisedeck, weil er das Hohepriesterthum Christi vorgebildet; hinter diesen Joseph mit der Garbe, als Andeutung der Speise der Gläubigen mit himmlischem Brote. Weiter hin Abraham mit dem Opfermesser, als Andeutung

von Christi Erlösungstode. Neben ihm Sarah mit Isaak, als Bild der Kirche; zuletzt Adam und Eva in ihrer ersten Reinheit als Ebenbild Gottes.

Auf der neu-testamentlichen Seite bezeichnen Petrus, Paulus und Stephanus, sitzende Figuren, die Einsetzung des Priesterthums durch Christus: Episcopat, Presbyterat und Diakonat. Das göttlich eingesetzte Lehramt wird angedeutet durch die Kirchenväter Augustinus, Hieronymus und Thomas von Aquin; das Leiden des Erlösers durch die Märtyrer Sebastian und Pabst Fabianus; eine fleckenlose Reinigkeit in den Jungfrauen Cäcilia und Agnes. Die Gruppe schließt sich durch die Kaiserin Helena mit dem Kreuze Christi, zur Hinweisung auf den himmlischen Adam, so wie der irdische die gegenüber stehende Gruppe beschließt.

Im unteren, irdischen Theile des Bildes ist die Entwickelung der religiösen Kunst, nach den verschiedenen Zweigen ihrer Gegenstände, in den verschiedenen Meistern dargestellt. Ein Springbrunnen, der den Mittelpunkt des Vorgrundes bildet, anspielend auf das Gleichniß Christi, ist ein Symbol der himmelanstrebenden Richtung der christlichen Kunst. Die beiden über einander gebauten Becken desselben, in welche der aufsteigende Wasserstrahl hinabfällt, erzeugen einen höheren und niederen Wasserspiegel. In dem oberen ist der Wiederschein des Himmels, in dem unteren der irdischen Gegenstände, wodurch die doppelte Sphäre der Kunst sich zu erkennen giebt. Der Letzteren sind die Venezianischen Maler, Giovanni Bellini und dessen Schüler Tizian zugesellt, welche in diesem Wasserspiegel zwei auf dem Rande des Beckens sitzende muntere Knaben, deren einer einen Blumenkranz hält, sich spiegeln sehen. Carpaccio und Pordenone, von demselben Künstlerstamme, schließen sich dieser Gruppe an, im Gespräch mit Coreggio, dem ihnen verwandten Meister des feinen Gefühls für Farbe, Schatten und Licht.

Ihnen gegenüber, höher gestellt, ermuntert Leonardo da Vinci seine Schüler zu Idealen. Neben diesem sehen wir den ihm verwandten Holbein, dessen Richtung zur höheren Kunst selbst in seinen Bildnissen sich offenbart.

Weiter fort, dem Beſchauer zur Linken, ſehen wir auf derſelben Terraſſe, in der Höhe des Brunnens, die Maler von Toskana um den Dante einen Halbkreis bilden und ſeinem Geſange horchen; denn ſeine Comedia divina hat die Ideen der chriſtlichen Künſtler, wie Homer jene der alten Welt, geleitet. Dem großen Dichter ſind ſeine Zeitgenoſſen Giotto und deſſen Schüler Orgagna und Simon Memmi, nahe geſtellt. Zunächſt dieſen erſt Raphael, wie ein geiſtiger Mittelpunkt, unter allen Umherſtehenden in ſeiner anmuthigen Geſtalt in einem auf weißlichem Gewande verſtärkten Lichte hervorgehoben. Sein rechtes Ohr iſt dem Dichter zugewandt, indem die leiſe Wendung ſeines Hauptes zur Linken ihn mit denjenigen ſeiner Vorgänger in Verbindung bringt, welche am Meiſten auf ſeine Entwickelung gewirkt haben, nämlich Pietro Perugini, Ghirlandajo und Maſaccio. Um dieſelbe Andeutung fortzuſetzen, nahen ſich von der anderen Seite Fra Bartolomeo und Francesco Francia. Den Halbkreis ſchließen in der Richtung des Brunnens, ein wenig ſeitwärts, auf zerbrochenen Skulpturen ſitzend, Michel Angelo, und ſein Vorgänger in der Kunſt, Luca Signorelli, indem letzterer den Buonarotti auf Dante's Geſang zu hören auffordert.

So vereinigt, dem Brunnen zur Rechten, dem Beſchauer zur Linken, die Dichtung Dante's die Künſtler zu gemeinſamen heiligen Gedanken; auf des Brunnens entgegengeſetzter Seite ſehen wir, in ähnlicher Stimmung, die Künſtler aller Nationen in geiſtiger Eintracht verſammelt.

In ſolcher freundlichen Begegnung von Männern des Nordens und Südens ſehen wir, den oben benannten Venezianern zunächſt, in einer Gruppe vereinigt, den Lucas von Leyden dem Mantegna die Hand reichen, vermittelt durch Albrecht Dürer, der begleitet iſt von Martin Schön und Marc Anton, welche, ſo wie er, zugleich Maler und Kupferſtecher waren. Eine folgende Gruppe zeigt den frommen Fra Angelico da Fieſole, der die ihm geiſtesverwandten beiden Gebrüder von Eyck, Johann und Hubert, (jener angelehnt an dieſen, ſeinen Beſchützer) bewillkommnet. Fra Angelico iſt von ſeinem liebenswürdigen Schüler Benozzo Gozzoli, die Eycks

von dem ihrigen, Hemlink, begleitet. Inmitten dieser fünf erscheint ein sechster, womit der unbekannte Meister des Bildes im Dom zu Cöln gemeint ist. Ein Pilger daneben ist der Maler Schoreel, der ins gelobte Land soll gewallfahrtet sein. Mit ihm nahet ein anderer Unbekannter, etwa ein spanischer Meister.

Im entfernten Hintergrunde sieht man zwei Frauen ohne Portrait-Aehnlichkeit, erinnernd an eine Nonne, Schülerin von Fra Angelico und an Margaretha von Eyck; auf der Stufe der Terrasse alsdann zwei Mönche, in Betrachtung ihrer Miniaturen vertieft, womit der Künstler der frommen Thätigkeit der Klöster gedenkt, und die jungen Künstler an die der heiligen Kunst gedeihliche Abgeschiedenheit vom Geräusch der Welt erinnern will.

In diesem Bilde der Entwicklung der ganzen Kunst mußte auch der Bildhauerei und Baukunst gedacht sein. Jene läßt unser Künstler zur Rechten, diese zur Linken des Brunnens erscheinen, und hat dadurch zu gleicher Zeit jene mit den oben in der himmlischen Vision dargestellten alt-testamentarischen Personen, diese mit denen des neuen Testaments in Verbindung gebracht. In der Mitte der Bildhauer tritt ein Kaiser auf, nebst einem Begleiter vornehmen Ansehens; unter den Architekten auf der andern Seite ein Pabst, von einem Prälaten begleitet, als kunstbeschützende Gewalten. In der Gruppe der ersteren leuchtet Nicolo Pisano hervor, der, zufolge einer Erzählung Vasari's, den ihn umgebenden Jünglingen einen von ihm aufgefundenen Sarcophag erklärt, womit der aus den Resten der antiken Kunst emporsteigende Anfang der neueren angedeutet wird, während unser Künstler gleichsam zur Verwahrung seiner christlichen Gesinnung an dieser Stelle eine antike Statue, in Stücke geschlagen, auf den Boden hingestreckt hat. Die drei anderen Meister in der Bildhauerei, welche hinter dieser Gruppe im Gespräche begriffen gesehen werden, sind die Vertreter der drei Hauptrichtungen dieser Kunst, Luca della Robbia der Frömmigkeit, Lorenzo Ghiberti, in der Mitte zwischen beiden, der Formenschönheit, und Peter Fischer der treuen Naturauffassung.

Zur Linken des Brunnens, wo die Architektur herrscht, hat der Künstler wieder, wie gegenüber, eine antike Idee zerstört, eine andere

hingegen in seinen Nutzen verwandt. Dieses, indem er dem Pabste ein Blatt mit Musiknoten in die Hand gab, wodurch er an die — nach der Fabel — häuserbauende Macht der Töne des Orpheus erinnern will; jenes, indem er den Meister Pilgram, der als vornehmster Baumeister der Stephanskirche in Wien genannt wird, auf umhergestreuten Studien antiker Monumente vier um ihn her versammelte Schüler in seiner Kunst unterrichten läßt: der Lehrer hält die Zeichnung einer Basilica in der Hand. Unter seinen vier Schülern ist ein Franzose, ein Engländer, ein Spanier und ein Italiäner (letzterer als Franziskaner-Noviz) gedacht, womit ein italiänischer Ursprung der christlichen Baukunst, vermittelst der Basiliken, angedeutet werden soll. Unter diesen Schülern fehlt zwar ein Deutscher; aber daß der zwitterartige Basiliken-Styl vornämlich durch deutsches Genie sich zu christlicher Entwickelung erhoben, wird in der, an diese Schüler unmittelbar sich anschließenden Gruppe angedeutet, wo Erwin von Steinbach, der bekannte Baumeister des Münsters von Strasburg, dem Pabste einen Aufriß zu ähnlichem Gebäude mit himmelan strebenden Thürmen vorweist, indem seine, so wie des Pabstes und Bischofs Gebärden ihren lebhaften Antheil an diesem Werke erkennen lassen. Mit kritischen Augen scheint die Zeichnung zu betrachten der hinzutretende Brunelleschi, Gründer eines neuen Baustyls. Weiter rückwärts ist Bramante im Gespräch mit zwei deutschen Baumeistern, von denen der eine, der eine schwarze Mütze trägt, für den Erbauer des Münsters von Ulm gelten soll.

Alle in diesem Gemälde eingeführten Individuen sind nach Bildnissen, so weit diese vorhanden, ausgeführt; zu deren Herbeischaffung der Künstler die bereitwilligsten Unterstützer fand.

Selten sind in der That stets die Künstler gewesen, die ihre Gedanken mit so schriftstellerischen Gaben, wie obige Arbeit sie zeigt, offenbaren konnten. Nichtsdestoweniger liegt es in der Natur der Sache, daß die Ansichten und Urtheile eines Künstlers über Kunsterscheinungen, vermöge der Stelle, die er im Reiche der Kunst durch deren Ausübung einnimmt, so sehr von seiner Richtung und seinem Treiben abhängig werden, daß seine Stellung mit der eines Richters

in eigener Sache große Aehnlichkeit hat. So konnte unſerem Künſtler, der die Malerei nur mit ſtrenger Ausſchließlichkeit im Geiſte ſeiner Religion übt, die den Sinnen gefällige Kultur der Farbe ſtrafbar erſcheinen; ſo konnte er, im Gefühl des erquickenden Heils religiöſen Glaubens, ſogar von der Kunſt des Alterthums mit Geringſchätzung ſich äußern, wie wenn nicht jede Farbe großentheils den Sinnen zu Gunſten da wäre, und wie wenn wir nicht glücklich in uns ſein könnten und dennoch mit Vergangenheit und Gegenwart darin einverſtanden ſein dürften, daß auch unſere Vorfahren auf ihre Weiſe es waren.

Ueber Kolorit wollen wir weiter unten verſuchen, die Hauptbetrachtungen, in Beziehung auf hiſtoriſche Kunſt, zur Sprache zu bringen. An dieſer Stelle finden wir uns, auf Anlaß der Aeußerungen Overbecks, gedrungen, einige Grundzüge über das Verhältniß der antiken Kunſt zur modernen dem Kunſtjünger einzuflößen, indem inſonderheit an dieſen unſer Künſtler ſeinen Vortrag gerichtet hat, und ihm gebietet, „das Heidenthum mit Verachtung liegen zu laſſen“. Und da unſer Gegenſtand eine Materie iſt, welche die Menſchheit ſo nahe angeht, ſo müſſen wir es zum weſentlich ſchriftſtelleriſchen Berufe rechnen, den vom Chriſtenthum durchdrungenen Künſtlern, die ſich im Gegenſatze mit den vor Jahrtauſenden hingeſchiedenen Anbetern der zurückgedrängten antiken Götter auffaſſen, auf den Weg unabhängigen Denkens zu leiten.

Das Schöne, die Seele der Kunſt.

Unter den vielen Räthſeln, durch welche wir Menſchen in unſeren Weltbetrachtungen uns gequält ſehen, iſt das Schöne, die Seele der Kunſt, bekanntlich eines der größten. Das Schöne, von allen zum Bewußtſein gelangten Völkern inſtinktmäßig das göttliche genannt und ſeine göttliche Natur ſchon durch ſeine Unausſprechlichkeit bewährend, bringt uns in das Gedränge des Streits der Empfindung mit dem Verſtande. Im Namen der Kunſt, deren Seele das Schöne, ermächtigt von der Gottheit, der Quelle des Schönen, müſſen wir es

verehren, und müſſen es am Höchſten in den Griechen verehren, weil ſich die Stimmen aller Völker darin vereinigen, daß die Griechen, von allen bekannten Nationen, das Schöne am höchſten beſeſſen und ausgeübt haben. Alſo das von einer uns fremden Nation zur Verherrlichung ihrer uns fremden Gottheiten geübte Schöne haben wir höher zu achten, als das Schöne, zu deſſen Ausübung wir fähig ſind zur Verherrlichung der unſrigen. Ueber dieſe, gegen die Alten uns herabſetzende Wahrheit betrübt ſich unſer gottverwandter Schönheitsſinn. Wir erheben uns wieder durch den Gedanken, daß unſer Gott zu groß iſt, um gebildet werden zu können, daß aber das Schöne dennoch in Ihm iſt, da Er zu allen Zeiten der nämliche war. Wir trennen alſo als Chriſten, in dieſem Betracht, die Kunſt von der Religion, bleiben dann aber in dem Widerſpruche gefangen, daß die Kunſt das Schöne verwaltet, alſo auch unſeren Gott umfaſſen müßte, der die Quelle des Schönen iſt; eine vollkommenere Gemeinſchaft könnte folglich nicht gedacht werden, als Gott, das Schöne und die Kunſt. Immerhin iſt indeſſen ſo viel unwiderſprechlich offenbar, daß von einer Verachtung der im Schönen triumphirenden antiken Kunſt und Künſtler (Heidenthum und Heiden) nicht die Rede ſein kann, wenn wir nicht die Verachtung der Gottesgabe des Schönen ſelbſt für möglich halten. Hierzu iſt auch kein Anlaß; denn Niemand will noch kann die Religion der Griechen herſtellen. Aber müſſen wir nicht, ſelig in unſerem Gotte, eben ſo unſere Mitmenſchen einer anderen Zeit ehren, die ſelig in ihrer Gottheit waren, und nur durch die hierdurch ſie beglückende Begeiſterung zum Beſitze der Kunſt emporſtiegen, die wir nie zu bewundern aufhören? Daß ihre Religion nämlich die Bedingung ihrer Kunſtvollkommenheit war, lehrt Overbeck ſelbſt in ſeiner Schrift die Kunſtjünger dadurch, daß er ihnen einſchärft, nur die von Gott beſeelte Kunſt ſei die wahre Kunſt. Gilt dieſes nun von der unſrigen, der geringeren, zu deren Gunſten er es geltend macht, ſo bewährt ſich der göttliche Seegen noch reicher und mächtiger in der höheren, der griechiſchen Kunſt. Die Urſache, warum dieſe höher ſein mußte, iſt in Folgendem klar. Die Natur iſt die Quelle der Kunſt: wir bewundern ſie, den Griechen war ſie die Gottheit ſelbſt. Wären nun auch die

Griechen nicht reicher begabt für die Kunst gewesen, als die neueren Völker, so mußten sie auch mit gleichen Anlagen größere Künstler sein, als wir, weil stärker als Bewunderung, die Anbetung, mit Begeisterung durchdringen muß. Diesem Gedanken-Labyrinth, in welches das Schöne uns wieder hineinzieht, entkommen wir an der Hand unserer höheren Religion.

Vielleicht können wir dem schwachen menschlichen Denken in so großen Weltsachen einen kleinen Erklärungspfad für diese Räthsel andeuten, wenn wir annehmen, daß der ewige Gott, der über den Griechen sowohl, wie über uns waltete, das Menschengeschlecht zu dessen Veredlung, das Schöne durch das mit den größten Geistesgaben gesegnete Volk ungestört erkennen lassen wollte. Deshalb haben wir zuerst die volle Schönheit seiner Werke, und alsdann erst den Schöpfer selbst erkennen sollen; deshalb hielt er die Menschheit in den reichen Banden seiner irdischen Schöpfung gefangen, bevor er unsre Seele nach oben hin entfesselte. Denn seitdem unser Blick sich in den höchsten Regionen der Geister verliert, mußten wir weniger starke Beziehungen zur Schöpfung um uns her empfinden. Gott aber mußte, um menschlich zu reden, mit Wohlgefallen in dem von seinen Menschen vollendeten Schönen sich angeschauet sehen, und Ihm nachzustreben ist unser Beruf. Die Bedingung der Geistesgröße der Alten war die nach göttlichen Fügungen sie beherrschende Religion, welche, als die feinste Lebensluft der großen Männer jeder Nation, um so weniger von uns herabzusetzen ist, da sie so glänzende Früchte trug, die wir selbst zu unserer höchsten Veredlung genießen: die griechische Weisheit ist es, worin wir zuerst unsere Kinder unterrichten und mit welcher wir unser ganzes Leben verschönen. Wir können daher auf Overbecks eben besprochenem Gemälde eine alt-griechische Statue nicht anders als ungern zerschlagen dargestellt antreffen; denn der Künstler, der Sohn der Kultur, müßte ja die Roheit der Barbaren, die das Schöne zerschlug, innigst betrauern; er, der große Künstler, weiß ja besser, als irgend Jemand, daß es keine Hand mehr giebt, die so Schönes machen kann. Verletzend, ja ehrenrührig ist es daher, die großen Künstler, die als die erhabensten Heroen in der Geschichte da-

stehen, mit dem Namen „Heiden" bezeichnet zu sehen, welcher auch den Hunnen und Vandalen gehört. Auch der Ausdruck „heidnische Kunst" ist ein Widerspruch; denn es heißt: barbarische Verfeinerung. Niemand kann berechtigt sein, in göttliche Fügungen sich mischend, Nationen der Vergangenheit gleichsam zu annulliren, und gar jene, als Heiden bezeichnete Nation, in deren gottbegünstigte Seele sich die ganze weite Natur, wie eine Sprache in tausend Zungen, voll Ahnungen der Gottheit niedersenkte, und in heiligen Flammen schaffender Anbetung in Göttergestalten wieder emporstieg.

In diesen Worten ist der Begriff der hellenischen Kunst ausgesprochen. Sie deuten auf die ewige Wahrheit, die im Schönen liegt, und in der Summe der Geheimnisse ist, welche das unaussprechliche Schöne umschließt, uns aber mahnt, in unserer Blindheit über den tiefsten Sinn dieses in Gott ruhenden Geheimnisses, dasselbe als ein Mysterium ruhen zu lassen; bewiesen aber wird die ewige Wahrheit des Schönen schon dadurch, daß die alten Götter heute unangebetet, immerfort unauslöschliche Bewunderung und Verehrung genießen bei allen den erleuchtetsten Menschen jeder Nation; das Oberhaupt der katholischen Christenheit selbst ehrt und pflegt sie gastfreundlich in seinen prächtigsten Gemächern des Vatikans, zur Erhebung und Belehrung derer, die nach dem Höchsten streben.

Bevor wir von diesem Hauptwerke Overbecks scheiden, macht der Verfasser es sich zur Pflicht, für die große Zahl der mannichfaltigen Beurtheiler desselben hier das Zeugniß niederzulegen, daß einige der ersten Autoritäten Roms, als er selbst sie in Overbecks Studium einführte, dieses Werk von den ihnen bekannten Staffelei-Gemälden unserer Zeit für das vornehmste erklärten; einer dieser Künstler nannte es die bedeutendste Erscheinung nach der Disputa des Raphaels.

Cornelius.

Unseren Overbeck verlassend, wenden wir uns zu seinem Kunstgefährten Cornelius. Oben ist angeführt worden, daß auch er im Jahre 1817 im Bartholdischen Zimmer in Rom zum ersten Male sich

in der Fresko-Malerei auf größerem Raume übte. In dieser Arbeit sowohl, als in mehreren kleineren früheren, worunter die Zeichnungen zu den radirten Blättern zu Göthe's Faust waren, verstand König Ludwig, damals Kronprinz von Bayern, den jungen Künstler, indem dieser kunstbegeisterte Fürst in Rom seinen Umgang pflegte, und die freimüthige Wahrheit seiner eigenthümlichen Ideen und seinen unerschöpflichen Humor zu schätzen wußte. Er berief ihn nach München, und es ist bekannt, wie viel diese Hauptstadt in ihrer Umgestaltung des Cornelius Werken und seiner Gründung einer Malerschule verdankt. Als philosophischer Künstler zierte er mit Fresko-Gemälden die Glyptothek, als christlicher die Ludwigskirche. Von diesen Werken sind hier in Rom nur die Kartons für die meisten der Fresken der Ludwigskirche ausgeführt worden; in Deutschland sind dieselben als ausgeführte Werke besprochen worden, so daß diese römischen Studien sich darüber auszulassen nicht berufen sind. Nur so viel wollen wir zur Bekräftigung der oben entwickelten Grundsätze anführen, daß durch die Belebung mit historischem Geiste in Cornelius ein Mann hervorgegangen, dessen Muth, drei Jahrhunderte nach dem Buonarotti ein jüngstes Gericht zu erfinden, mit Erfolg gekrönt wurde, und daß die von ihm gegründete Schule vorzüglich deswegen so bedeutende Schüler gebildet hat, weil die Lernenden um sich her Werke entstehen sahen, an denen, während sie sich übten, ihre Hand befruchtendes Leben und ihre Phantasie belebendes Feuer empfingen. Daß hierzu der kunstbeschützende König seine thätige Gunst verlieh, gründet sein unsterbliches Verdienst um unser Zeitalter.

Die auf Veranlassung Overbecks weiter oben ausgesprochenen Grundsätze über wesentliche Theile der Kunst haben den Zweck, auch zur Auffassung unseres Cornelius Anlaß zu geben. Andere hierzu gehörende Materien, ebenfalls beide betreffend, werden unten folgen, und dem nachstehenden Vortrage über des Cornelius Thätigkeit eingeflochten sein.

Zu seinen Thaten gehören nur wenige abgesonderte Bilder seiner früheren Zeit; denn seinen vornehmsten Beruf hat er immer darin gefunden, in großen Räumen große Gedanken auszubreiten. Wir

erinnern, ohne irgend zu einer weiter ausgesponnenen Parallele Anlaß geben zu wollen (denn schon der Gegensatz der Zeiten verbietet es), daß auch von Buonarotti's Malerwerken nur die Sixtinische Kapelle ihn berühmt gemacht hat, und nur zwei oder drei Staffelei-Gemälde von ihm vorhanden sind, während Raphael zahlreiche cyclische Gegenstände al fresco ausführte, und unerschöpflich war in Staffelei-Gemälden und Zeichnungen; worin Overbeck in seine Fußstapfen getreten ist.

Begräbnißgruft der Könige von Preußen.

In den ersten Gegenständen dieser Studien haben wir den Raphael und Michel Angelo, in ihren vornehmsten Werken, im Dienste der Religion thätig gesehen, auf dem Grunde der symbolischen Bücher der Christen und des christlichen Glaubens. Unsere beiden Zeitgenossen, die wir hier besprechen, haben dasselbe Ziel vor Augen behalten; Overbeck so, daß die oben gegebene Folge seiner Oelgemälde und der im Charakter derselben gezeichneten Kompositionen einerseits zur Fortsetzung der Logen, andererseits zur Ergänzung der Stanzen des Vatikans gereichen, und sein Triumph der Religion in der Kunst gleichsam als ein zweiter Theil der Schule von Athen betrachtet werden kann. Cornelius, ebenfalls episch auf dem Grunde der Religion stehend, hat, nach einem Fluge durch die alte Welt in den der antiken Kunst gewidmeten Räumen der Glyptothek, in der katholischen Stadt die katholische Ludwigskirche mit seinen Werken gefüllt. Nachher, von einem protestantischen Könige nach Berlin berufen, hat er für die im Bau begriffene Begräbnißgruft der Könige von Preußen ein christliches Gedankengebäude malerisch, bis jetzt erst in Zeichnungen, ausgeführt, von welchem jeder Theil auch dem katholischen Christen angehört, dessen Grundzüge aber alle verschiedenen Konfessionen umfassen, indem sie den tiefsten Sinn des Christenthums, die Veredlung des Menschengeschlechts durch dasselbe, darstellen. Zugleich bringt der Künstler hier die reine Blüthe des Christenthums, zugleich die erquickende Frucht seiner wohlthätigen Wirkungen zur Erscheinung. Der

geiſtreiche Einſender eines Berichts über des Cornelius Campo ſanto an die allgemeine Zeitung hat die Aufgabe, die der Künſtler in dem Werke ſich geſtellt, in die Worte gefaßt: Welche Gedanken erweckt und welche Tröſtungen giebt die chriſtliche Religion in der Nähe der Todten. Mit der Größe ſeiner Religion angethan, ſteht er hoch über dem kleinen Menſchenkram der Sekten und Kontroverſen und der Engherzigkeit privilegirter Glaubensartikel, mit welcher ſogar der große Dante die früheren Weiſen, den Stolz der Menſchheit, vom Paradieſe ausſchloß. Ganz ein Chriſt, und folglich ganz ein Menſch, hat er ſeine Aufgabe tief-chriſtlich und tief-menſchlich, an der Hand der Natur, gelöſt. Alles Geſchaffene will leben. Alſo auch aus dieſer Todtengruft, ein überſpanntes Trachten nach dem Tode hinausweiſend, verbannt er den Tod. Tief-menſchlich theilt er dieſen Gedanken mit allen Kreaturen, tief-chriſtlich mit Allen, die an Chriſti Verkündung halten, daß der Tod nicht Tod ſei, wenn das Leben Tugend war.

Erſt künftig kann von den Gemälden geſprochen werden, die in dem unfertigen Gebäude noch nicht angefangen werden konnten. Die Entwickelung des Ganzen, unter Bezeichnung der Theile, hatte Verfaſſer bereits ausgearbeitet. Aber da Cornelius der Litteratur das Geſchenk gemacht hat, ſeine eigene Auslegung dieſer Werke neben den Entwürfen der Kompoſitionen bei Wigand in Leipzig drucken zu laſſen, und dieſe Arbeit in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 30ſten Januar 1850 und folgenden von Neuem abgedruckt iſt, ſo muß jede andere Auslegung dagegen zurücktreten, und ſo wollen wir uns nur auf die kurze Angabe der Gegenſtände beſchränken.

Auf den vier Wänden der gedachten Todtengruft wird der Gedanke auf folgende Weiſe ausgeführt: Auf der erſten der Sieg über die Sünde, weil nur die Befreiung von der Sünde vom Tode befreit, durch die Geburt und den Tod Chriſti. Auf der zweiten der Sieg über den Tod, über welchen der Heiland ſelbſt durch ſeine Auferſtehung triumphirt. Auf der dritten die Thaten der heiligen Peter und Paul, gleichſam als die Arme Chriſti. Auf der vierten endlich das Jüngſte Gericht, dem die auf der Sünde Beharrenden verfallen, indem ſie die

Befreiung vom Tode verscherzen, während die Guten der Seligkeit überwiesen werden.

In Verbindung der architektonisch-rechtwinklichen Ornamentalkunst, mit Weihung der Räume durch historisch-malerischen Stoff, hat Cornelius die vier Wände gleichmäßig in vier Klassen von Bildern eingetheilt, nämlich erstlich die Hauptbilder, Fuß hoch und Fuß breit; alsdann deren obere Länge entlang, die Lunetten Fuß hoch, und der unteren Länge folgend die Sockelbilder, Fuß hoch, deren Gegenstände den Sinn der Hauptbilder verstärken. Die Mannichfaltigkeit dieser Räume endlich vollendet sich durch acht Nischen-Bilder, welche, je zwei und zwei an jeder Wand, die Hauptbilder unterbrechen und in statuarisch gehaltenen kolossalen Figuren die Seligpreisungen der Bergpredigt zum Gegenstande haben. Nachstehend geben wir von allen diesen für die Fresko-Gemälde gemachten Kompositionen nach ihren Abtheilungen ein Verzeichniß, durch welches, auch ohne weitere Erläuterungen, der Leser den oben entwickelten Sinn erfüllt sieht. Zuvor bemerken wir noch, daß die Einfassung der Gemälde und die leeren Räume zwischen denselben durch Arabesken verziert sind, die allein eine Beschreibung verdienen.

Erste Wand. Sieg über die Sünde. — Erlösung. 1) Geburt Christi. Sockelbild: Sündenfall. Lunette: Gloria in excelsis, als das Angesicht des versöhnten Gott-Vaters. 2) Christi Tod. Sockelbild: Cains Brudermord. Lunette: Trauer der Engel im Himmel. Nische: Selig die Armen im Geiste, denn ihrer ist das Himmelreich. 3) Heilung des Gichtbrüchigen; Lunette: Christus öffnet den größten Sündern der alten und neuen Zeit die Pforten des Himmels: Adam und Eva, David und Salomo, Magdalene, den Schacher und Petrus. Predella: Verdammung der verstockten Sünder. 4) Christi Begnadigung der Ehebrecherin. Sockelbild: Jehovas Bund mit Noah nach der Sündfluth. Lunette: ein bekehrter Sünder zu den Füßen Christi im Himmel, und die himmlische Freude über die Buße. Nische: Selig sind die Leidtragenden, denn sie werden getröstet werden.

Auf der zweiten Wand, der ersten nach Westen gegenüber, wird der Sieg über den Tod, und die Liebe, die der Sohn Gottes zu den Menschen bringt, in drei Hauptbildern dargestellt. In dem mittleren der auferstandene Christus, der unter seine Jünger tritt mit dem Gruße: „Friede sei mit euch!“ — Zur Linken desselben die Auferweckung des Jünglings von Nain, zur Rechten die Auferweckung des Lazarus. In der Lunette des ersten sehen wir die Auferstehung Christi, im Sockelbilde die alt-testamentarische Auferstehung des Jonas aus dem großen Fische, das alte Sinnbild der Unsterblichkeit. Das zweite ist begleitet von der Lunette, den barmherzigen Samariter, von dem Sockelbilde, den König David darstellend, der vor der Bundeslade tanzt, in seiner Begeisterung nicht gestört durch den Spott der stolzen Michal. Des dritten Bildes Lunette und Sockelbild erhöhen den Sinn desselben durch Gegensätze und Anschauung moralischen Werthes, jene in der Demuth des Heilandes, der, mit der höchsten Machtvollkommenheit von Gott begabt, seinen Jüngern die Füße wäscht; das Sockelbild, David und Goliath, zeigt, hiermit im Gegensatze, den Uebermuth, gedemüthigt vom Schwachen durch göttlichen Beistand. Von den beiden Nischen dieser Wand schließt sich die eine: „Selig sind die Friedfertigen“, dem Mittelbilde, die andere: „Selig sind die Barmherzigen“, den beiden anderen Hauptbildern an.

Die dritte Wand bedeutet die Ausbreitung der christlichen Lehre, zumal durch die Heiligen Peter und Paul. Das Hauptbild im Mittelpunkte, welches die aus der Begräbnißhalle in den Dom führende Pforte umgiebt, bildet den Kern des Gedankens durch Darstellung der Ausgießung des heiligen Geistes am Pfingstfeste, als den Anfang der Kirche. Auf den je zwei Hauptbildern zur Rechten und Linken des Mittelgemäldes sehen wir die Thaten gedachter Apostel zufolge der Apostelgeschichte. Das nächste zur Rechten zeigt den Petrus, der durch seinen Schatten die Kranken heilt; die Lunette seine Auferweckung der Tabitha, und das Sockelbild, in zwei Abtheilungen: sein Wanken und seine Genesung von der Verzagtheit durch den Beistand des Herrn, jenes in seiner Verläugnung, diese in dem Wunder seines Wanderns auf den Wellen, von Christo gestärkt. Das äußerste

Hauptbild, auf letzteres folgend, hat Pauli Bekehrung zum Gegenstande; das Sockelbild und die Lunette bilden wieder einen Gegensatz, jenes seine Verfolgung der Christen vor Gericht, diese seine Verkündigung des Evangeliums darstellend. Links der Ausgießung des heiligen Geistes sehen wir in den Hauptbildern die Kämpfe und Leiden, die Siege und Triumphe der gesammten Kirche. Das nächste stellt die Steinigung des heiligen Stephanus dar, und diesem christlich triumphirenden Tode wird in der Predelle der verzweiflungsvolle Untergang der Sünder in den Städten Sodom und Gomorra entgegengesetzt. In der Lunette wird das demüthige Opfer der Liebe vor Gottes Throne niedergelegt: man sieht die Märtyrer um das geopferte Lamm vereinigt.

Das äußerste Hauptbild stellt die Taufe des Kämmerers Philippus dar. In der Lunette hat Cornelius seinen eigenen Namen auf sein Werk gesetzt, und hiezu den Stoff in der Bibel gefunden: die im zehnten Kapitel der Apostelgeschichte erzählte Erscheinung des Engels vor dem gottesfürchtigen Hauptmann Cornelius in Cäsarea, ihn zu Petrus sendend, ist der Gegenstand. Das Sockelbild macht den Gegensatz, und zeigt den heiligen Paulus in Ephesus, unter dem aufgeregten Volke, das durch die Preisung des Dianenbildes die Stimme des Apostels zu überschreien trachtet. Von den Nischen dieser Wand stellt die eine vor: „Selig sind die Sanftmüthigen", die andere: „Selig die reinen Herzens sind".

Die vierte Wand hat das Ende der Dinge zum Gegenstande: die Besiegung des Bösen durch den ewigen Sieg des Guten; wozu der Künstler den meisten Stoff aus der Apokalypse genommen hat. Von den fünf Hauptbildern ist das Centralgemälde ein neu-aufgefaßtes jüngstes Gericht: die weisen und thörichten Jungfrauen nämlich, zur Rechten und Linken des göttlichen Richters, nehmen die Stelle der Seliggesprochenen und Verdammten ein, und die beiden ferneren Hauptbilder, rechts und links dem Himmelsrichter, vollenden den im Centrum herrschenden Hauptgedanken; jenes zeigt Auferstehung und Errettung, dieses Tod und Untergang. Jenes, das nächste zur Rechten am jüngsten Gericht, stellt die Zukunft der Gerechten dar, in der

Viſion von der Gründung des neuen Jeruſalem durch die Engel der zwölf Stämme, und das äußerſte derſelben Seite die Auferſtehung des Fleiſches mit dem zögernden Engel des Gerichts, und dem milden Engel, der Gnade zu üben bereit iſt. Wir ſehen in dieſem Bilde eine Gruppe, welche die Verdammniß vorempfindet, und eine andere der zur Seligkeit Berufenen in dem rührendſten Ausdruck der Empfindung ihrer Wiedergeburt. Auf der linken Seite des verdammenden Erlöſers alſo iſt zunächſt das Schickſal der Böſen dargeſtellt in dem Falle Babylons und dem Sturze des Weibes mit dem völkerberauſchenden Wolluſtbecher, und im äußerſten Hauptgemälde dieſer Seite das Bild des die Menſchheit zu Boden werfenden Verderbens durch Peſt, Hunger, Krieg und Tod, welches die vier in der Apokalypſe beſchriebenen wilden Reiter bedeuten.

Die Sockelbilder dieſer ganzen Wand bilden, gleich einer fortlaufenden Baſis der Hauptgemälde, einen ununterbrochenen Fries, auf welchem wir gleichſam ein Füllhorn chriſtlicher Liebe ausgeſchüttet ſehen, als hätte unſer Künſtler dem großen Werke, beim Abſchied-Nehmen, den Stempel ſeines tiefſten Sinnes aufdrücken wollen. Hier werden, als Ausfluß des ewigen Heils, in vielen Scenen aus dem Leben die Werke der Barmherzigkeit dargeſtellt, um auszudrücken, daß gute Thaten zum Himmel führen. Hier werden die Kranken gepflegt, die Todten beſtattet, die Hungrigen und Durſtigen erquickt, die Nackten gekleidet, Pilger gepflegt, Gefangene, Betrübte getröſtet, Verirrte auf den rechten Weg geleitet.

Ueber die Trefflichkeit dieſer Werke mit vielen Kundigen einverſtanden, will der Verfaſſer jedoch, um ſich, als Freund, nicht verdächtig zu machen, das Zeugniß eines Anderen hier einrücken, welches in einer Zeitungsbeilage den Beſchluß eines Berichts aus München über die dort ausgeſtellt geweſenen Zeichnungen der Begräbnißgruft macht, und alſo lautet: „Der Eindruck, den dieſe Zeichnungen in München gemacht haben, gehört zu den erfreulichſten Wirkungen der Kunſt überhaupt. Die Fülle der Anſchauungen, die Jugendfriſche der Erfindung, der unerſchöpfliche Reichthum in Motiven, die das Ganze beherrſchende erhabene, und doch ſich auf das Mannichfaltigſte modi-

fizirende rein-menſchliche Stimmung, die Schönheit, Lebendigkeit und an einzelnen Stellen bis zur höchſten Begeiſterung geſteigerte Darſtellung, haben uns Alle gleichmäßig ergriffen, haben uns die Macht der Kunſt, aber auch den Ernſt und die Würde ihres Berufs, und die Größe des Genius, in welchem mit Freuden Alle ihren Meiſter erkennen, in vollem Maaße erfahren laſſen." Von ähnlichen Anerkennungen unſeres Meiſters und ſeines Verdienſtes um den Stand der deutſchen Kunſt ſind manche Schriften der Gegenwart voll, inſonderheit will Verfaſſer hierin ferner für ſich ſprechen laſſen die fraglichen Artikel in den Beilagen der Allgemeinen Zeitung vom 9ten Dezember 1849 und 30ſten Januar, 1ſten und 3ten Februar 1850, welche er nicht genug empfehlen kann.

Ein Schild, zum königlichen Pathengeſchenk.

Wir dürfen ein kleines Werk unſeres Künſtlers nicht unerwähnt laſſen, das, wenn gleich von geringerem Umfange, zu ſeinen merkwürdigſten gehört, und ebenfalls ſeine Richtung zur epiſchen Auffaſſung ſeiner Gegenſtände darlegt. Der König Friedrich Wilhelm IV, nachdem er den erſtgebornen engliſchen Prinzen aus der Taufe gehoben, verlangte von Cornelius zum Pathengeſchenk die Erfindung eines prächtigen Schildes, geziert mit Darſtellungen in chriſtlichem Geiſte. Und aus dieſem runden Schilde eines Durchmeſſers von 33 Zoll ward im Kleinen eine Epopee des Chriſtenthums.

Das Bildniß des Erlöſers macht den Mittelpunkt, eingelegt in das Centrum eines gleichſchenklichen Kreuzes. Auf den vier Schenkeln deſſelben ſind die vier Evangeliſten, und auf den vier Dreiecken, von den Schenkeln gebildet, die Taufe Chriſti und die Einſetzung des Abendmahls, nebſt ihren alt-teſtamentlichen Vorbildern, dem Waſſer gebenden Fels und der Speiſung durch Manna dargeſtellt. Auf dem Kreiſe, der dieſes Innere umſchließt, ſind, in gleichen Abtheilungen, die Bildniſſe der zwölf Apoſtel, in Cameen, enthalten, gleichſam ausſtrahlend aus dem Bilde ihres Meiſters und ſeine Worte erfüllend: „Gehet hin in alle Welt u. ſ. w." Noch bleibt der äußerſte, und

breiteſte Kreis des Schildes, von der Höhe von 9 Zoll (mit der Einfaſſung) zu beſchreiben. Daſſelbe enthält folgende Basrelief-Darſtellungen, deren Gegenſtände man abgetheilt ſieht: Einzug Chriſti in Jeruſalem, Verrath des Judas, Begräbniß, Auferſtehung und Pfingſtfeſt. Von den predigenden Apoſteln geht ein Bote des Heils aus zu den Heiden, und bildet ſo den Uebergang zu der Schluß-Darſtellung, die die Veranlaſſung und Beziehung des Ganzen bezeichnet: die Königin auf einem Ruhelager, mit dem neugebornen Prinzen von Wales. In ihrem Vorzimmer ſieht man einen Boten herein eilen. Daran ſchließt ſich die Ankunft des Königs von Preußen in London in einem Dampfſchiffe, nebſt Begleitern, unter denen Alexander von Humbold zu erkennnen iſt, empfangen vom Prinzen Albert und dem Herzog von Wellington.

Wir ſehen hier einen in der Rundheit des Randes mit ſolcher Einfachheit abgerundeten Gedanken, daß Jeder glaubt, er habe es auch erdenken können. Die Seele deſſelben, im Herzen des Schildes, durchhaucht die durch Geſtaltung deſſelben geleiteten, immer mehr ſich ausbreitenden Beſtandtheile der Entwickelung des Gegenſtandes. Aus dem Gottgeſandten, ſichtbar im Kern ſeines eigenſten Attributs, ſehen wir ringsumher ausſtrahlen ſeine erweckenden Tugenden und ſeine göttliche Lehre, durch Schriften und Worte verkündet; endlich dann, im äußerſten Kreiſe, das Leben unſerer Tage, im Sinne der hohen hiſtoriſchen Kunſt, durch das heilige Leben der Vergangenheit verklärt.

Nach Rom hat der Künſtler uns nur die Zeichnung des Schildes, in der Größe der Ausführung, mitgebracht. Dieſe iſt, nach dem Zeugniß guter Autoritäten, des Werks würdig. Die handelnden Figuren ſind in erhabenem Golde, die arabeskenartigen Einfaſſungen der Hauptheile Email, und die Bildniſſe Onyx-Cameen, geſchnitten von Signor Calandrelli, einem Römer, der vor Jahren nach Berlin auswanderte. Alles Andere iſt von deutſchen Händen.

Wir können es uns nicht verſagen, an dieſer Stelle unſern Leſern die eigenhändigen Briefe mitzutheilen, in welchen die Eltern des ſo ſinnig beſchenkten jungen Fürſten dem Künſtler ihren Dank und ihre Anerkennung ausſprachen. Einen jeden Deutſchen muß es erfreuen zu ſehen, wie hoch eine fremde Königin deutſchen Genius ehrte und in

wie anmuthig sinniger Weise sie die Anerkennung und den Dank aussprach, und wie künstlerisch und verständig ein zu so einflußreicher Stellung im Auslande berufener deutscher Fürst in den Geist seines Landsmanns eindrang und auch durch dieses Verständniß die künstlerische Begabung der Nation bewährte.

Buckingham-Pallast. Am 6ten Mai 1847.

Herr Ritter Cornelius!

Ich schreibe im Namen unseres lieben Sohnes, des Prinzen von Wallis, der selbst noch nicht schreiben kann, um Ihnen, und zugleich den bei der Verfertigung des Schildes mit Ihnen verbunden gewesenen Künstlern, unsere Freude und unser Staunen über dieses große Werk auszudrücken. Um Ihren eigenen künstlerischen Genius bewundern zu lernen, Herr Ritter, hat es freilich nicht erst dieser vortrefflichen Kompositionen bedurft, obwohl ich sagen kann, daß ich von Ihrer Hand noch nichts Anderes gesehen habe, was mich mit dem Geist Ihrer Kunst so unmittelbar vertraut gemacht hätte. Den Herren Mertens, Fischer, Stüler, Calandrelli aber (denn mit dem Herrn Hossauer habe ich selbst gesprochen) wünsche ich meine Anerkennung um so gewisser kund zu thun, als dieses ihr Werk das erste ist, das mir von ihrer hohen Geschicklichkeit einen Begriff giebt. —

Ich hoffe unser Sohn, der Prinz von Wallis, wird dereinst der Welt durch seinen Kunstsinn und seine Kunstliebe — so wie vor Allem durch sein christliches Betragen — zeigen, daß er des Geschenkes seines königlichen Pathen nicht unwürdig geblieben ist. —

Ihre

wohlgewogene
Victoria R.

Herr Ritter!

Indem ich Ihnen einen Brief der Königin überſende, benutze ich dieſe Gelegenheit, um Ihnen auch meinerſeits zugleich mit beſonderem Bezug auf die mir von Ihnen bereits früher zugeſandten Zeichnungen, meinen Dank und meine Bewunderung wegen dieſer meiſterhaften Kompoſitionen auszudrücken.

Hätte ich jemals an dem unmittelbaren innigen Zuſammenhange gezweifelt, in welchem Ihre Kunſtſchöpfungen mit denen der klaſſiſchen Italiäniſchen Meiſter des 15ten und 16ten Jahrhunderts ſtehen, ſo würde mir derſelbe aus dieſem Ihrem letzten Werke, das in der That wie ein magiſcher Schild den ſchönſten Glanz jenes blühenden Zeitalters wiederſpiegelt, mit einemmale klar geworden ſein. Es iſt keineswegeſ eine Nachahmung, es iſt eine Ihnen auf ganz originellem Wege allmälig gelungene Sichaneignung jenes Styles, um damit nicht minder Ereigniſſe der Gegenwart zu behandeln, als die bekannten Ereigniſſe der chriſtlichen Vergangenheit aufs neue darzuſtellen. Die Gleichheit dieſes Styls iſt es auch, die den Unterſchied der Zeiten verſchmelzt, ſo daß auf dem Schilde z. B. zwiſchen der erſten Einſetzung der chriſtlichen Taufe und der Ankunft Ihres Königs und Herrn zur Tauffeier unſeres Sohnes keine Lücke und kein Sprung erſcheint. Ja, ich habe mir geſagt, daß, wenn einmal im Sturm der Zeiten der ganze übrige Denkmäler-Schatz der mittelalterlich klaſſiſchen Kunſt untergehen, und nichts ſich davon erhalten ſollte als dieſer Schild, derſelbe doch allein hinreichen würde, um der Nachwelt einen vollkommenen Begriff von jenem Styl und dem Weſen jener Kunſt beizubringen. —

Indem ich Ihnen ungeſtörte Geſundheit und Muße für eine noch lange ſchöpfungsreiche Thätigkeit wünſche, verbleibe ich

Ihr

ganz ergebener
Albert.

Buckingham-Pallaſt. Mai 6. 1847.

Nicht allein dem deutschen Selbstgefühl ist es befriedigend, daß ein solches Werk nach England gekommen ist, sondern wir geben uns auch gern der Aussicht hin, daß dasselbe dazu beitragen möge, jener mit so vielen hohen Eigenschaften begabten Nation ihre der Kunst gedeihlichen Anregungen zu vermehren.

Der größte Dichter, welcher nach Homer geboren ist, war ein Engländer, hat also seine Nation im Reiche des Schönen über alle neueren Nationen erhoben. Nicht so reich hat die Natur die Engländer in anderen Künsten, außer der Dichtkunst, begabt, wie die Italiäner und Deutschen, während ausgezeichnete Fähigkeiten zur Auffassung und Nachahmung in anderen Künsten dort mehrmals in einzelnen Individuen sich trefflich entwickelten. Wir haben den Engländern in unserem Händel ein herrliches Geschenk gemacht, der von den großen Wundern der Natur unter den ersten ist. Seine Werke sind englisches National-Eigenthum geworden, und es beweist eine tief im Herzen wohnende Uebereinstimmung beider Nationen in hohen Gesinnungen, daß ein Deutscher in der ergreifendsten aller Künste, der Musik, die innersten Tiefen der Seele des englischen Volks ergriff und vom Kinde bis zum Greise den heiligsten Gefühlen desselben die Sprache verlieh. Die Engländer müssen also, eben so wie wir, die lautere Unschuld seiner Melodieen empfinden, und die Macht seiner Chöre, die beginnen wie Erzählungen eines Kindes, und enden wie Stürme des Paradieses. Die in England bis zur Vollkommenheit ausgebildete Ausführung der Händelschen Oratorien, und der Styl, der hierin sich dort ausgebildet und erhalten hat, zeigen die Fähigkeit und das Interesse der Nation, die Werke mit edler Sorgfalt zu pflegen. Würdige Aufnahme und Anerkennung hat neuerlich auch Mendelsohns heilige Musik in England erfahren.

Wir haben den Engländern auch den Holbein gegeben. Mag auch die hervorstechende Richtung dieses Meisters für das Bildniß ihn, bei überwiegender Richtung der Engländer für Charakteristik, dort willkommener gemacht haben, so war es doch auch der allem höhern Treiben gewidmete deutsche Ernst, seine mehrseitige Anmuth und sein historischer Geist in der Kunst, deren Schätzung, zu gleicher Zeit, ihn

dort zum Lieblinge machte und ihm die große Achtung sicherte, die für seine Werke dort fortlebt.

So wie wir nun den Händel ihnen gegeben, den Shakspeare durch unsere ihn nachbildenden Uebersetzungen uns selbst genommen, und also in Musik und Dichtkunst mit den Engländern, durch so große Vermittler, ein Band geknüpft haben, so wünschen wir auch, an Holbein erinnernd, in der Malerei die vorlängst geschlossene Verbindung geltend zu machen. Aber zuvor müssen die Verschiedenheiten der beiden Nationen in Richtung und Ansichten über die Malerei hinweggeräumt werden. Die Deutschen verstehen die Engländer hierin, ohne von diesen verstanden zu werden. Der großartige Charakter des englischen Volks kontrastirt wunderlich mit der Unterwürfigkeit der Einzelnen unter die Mode, eine unsichtbare Tyrannin, die nichts anderes als überflüssige Kleinigkeiten handhabt, diese aber als unverletzliche Gesetze dem Privatleben auferlegt.

Eine Schule hatten die Engländer weder in der Malerei, noch Musik, ein Beweis, daß nicht, wie bei den Italiänern und Deutschen, ein eingeborner selbstständiger Gehalt sie zu herrschenden Maximen des Lehrens und Lernens in der Musik und Malerei nöthigte. Gleichwohl beweisen die Volkslieder der Schotten, Irländer und Engländer den musikalischen Stoff im Herzen dieser Völker. Auch sind mehrere vermögende Talente zur Ausübung dieser Künste anzuerkennen. Doch zeigen der gelehrte Sir Josua Reynolds (ein seltener Mann durch Vereinigung der geschicktesten Hand mit philosophisch künstlerischen Einsichten) und der ausschließlich griechisch begeisterte Flaxmann, daß dort kein primitiver Nationalgehalt bildender Kunst höherer Art zu entwickeln war, sondern die ideale Kunstthätigkeit der Engländer mit der Nachahmung begann.

Hogarth, ausschließliches Eigenthum der Engländer, ist ihr vornehmster Künstler. So wie Shakspeare in den höheren und in allen Sphären, so ist Hogarth in einer geringeren der Vertreter ihres herrschenden und eminenten Nationaltalents für Charakteristik. Wenn er, nach dem oben hingestellten Begriff von Epos, der epische Bildner seiner Nation ist, so steht er in dem schärfsten Gegensatze mit den

epiſch-bildenden Künſtlern der anderen oben betrachteten Völker. Dieſe knüpfen das Menſchengeſchlecht an die Gottheit, er, als Engländer praktiſch im bürgerlichen Gewande, knüpft das bürgerliche Leben an die Moral. Welche Verſchiedenheit der Nationalſtoffe als Nahrung für die Kunſt! Solche kontraſtirende National-Richtungen, vermöge deren es dieſem offen ſtand, auch vom ſtrengſten Ernſt zum ſcherzenden Humor hinüber zu ſpielen, jene hingegen nicht von dem Ernſt der Geſchichte weichen, enthalten die Gründe der Schwierigkeit wechſelſeitigen Verſtändniſſes. Die phantaſtiſche Richtung der Deutſchen wird nicht ſelten von denen belächelt, die nur das gewöhnliche Leben kennen, mit Recht, wenn die Phantaſie mit dem Verſtande davoneilt, aus Unkunde hingegen von Jenen, denen die Höhen unzugänglich ſind, auf welchen wir die phantaſtiſchen Männer ſo eben angetroffen haben. Solche Männer genießen nicht Roſtbeef und Champagner Wein; aber ſie trinken Nektar mit den Göttern im hohen Olymp.

Ob der Vorwurf, daß Naivität, eine Eigenſchaft primitiver Kunſtanlagen, in den Kunſterſcheinungen der Engländer vermißt werde, gerecht ſei, müſſen wir, entfernt von England, unentſchieden laſſen; nach unſerer hieſigen Erfahrung finden wir keinen beſonderen Anlaß zu ſolcher Bemerkung, indem von den Hieſigen die Natur fleißig und mit Glück ſtudirt wird. In den Werken engliſcher Künſtler, die hier ſeit einer Reihe von Jahren ans Licht getreten ſind, erfreuen wir uns an der Leichtigkeit einer edlen Auffaſſung, an Geſchmack und Geſchick in Anordnung der Gemälde und an einem ausgezeichneten Farbenſinn, mit welchem auch andere Bewohner von waſſerbegränzten Ländern, namentlich die Venezianer und Niederländer, begabt ſind. Berühmte Werke älterer berühmter Maler Englands ſind in Rom gar nicht; und auch von Sir Joſua Reynolds kennt Verfaſſer nur ſeine Schriften und ſein eignes Portrait in der Gallerie von Florenz. Hier in Rom aber waren oder ſind ihm befreundete Namen die Bildhauer Gibſon, Macdonald, Wyat, Theed, Weſtmacott, und die Maler Eaſtlake, Severn, Will. Dyce, Williams, Deſſoulavy, Salter, Newbold, Buckner, Cook, Coleman.

Die Betrachtung, daß uns in den Werken der Bildhauer Großbritanniens oft ein edles Formenverständniß antiker Kunst begegnet, führt auf den Schluß, daß die politische Freiheit und der längere Umgang der großen Nation mit großen Gegenständen, manche Generation hindurch, dort günstig auf die Gestaltung der Menschen wirkte, und den Künstlern die der griechischen verwandte edle Natur dargeboten hat. Täglich sehen wir diese Betrachtung bestätigt durch die hohen Stirnen, großartig gezeichneten Augen und feinen Nasen britannischer Männer, die milden Ovale und großartig phantastischen Augen englischer, schottischer und irischer Frauen und Mädchen. Auch ihre Munde sind besser gemeint von der Natur, als ihr wunderliches th mit diesem, den Ausdruck der Empfindungen vertretenden Theile des Gesichts, umgeht, das die Unterlippe disharmonisch hervortreibt; und wir würden dieser Störung des klassischen Profils durch das th noch stärker den Krieg machen, wenn nicht zugleich der angenehme Anblick des Glanzes der Zähne, mit der Zunge in Verkehr, unsern Tadel zum Schweigen brächte.

Die edlen Ladies erinnern sich indessen, daß Minerva ihre Flöten wegwarf, als sie im Quellenspiegel entdeckte, daß sie die Harmonie der Gestaltung des Mundes beschädigten.

Von allen diesen schönen Anlagen für die bildende Kunst aber weiß die hochbegabte Nation noch nicht die würdigste Anwendung zu machen, so lange man der monumentalen, der historischen Kunst noch keine Aufmerksamkeit geschenkt hat. Sie haben durch wiederholte Dichter-Epochen sich anderen Nationen Europas in Nationalfülle poetischen Stoffes überwiegend gezeigt, eben so wie die Deutschen in der Musik, und die Italiäner in der Malerei; nah und fern übten sie Heldenthum zu Wasser und zu Lande; ihre Verbrüderung mit dem mächtigsten Elemente hat ihre Seelen mit großen Gedanken genährt. Aber die Erhabenheit in der bildenden Kunst ist ihrer ausübenden Thätigkeit bis jetzt noch fremd geblieben. Die Größe Englands ist verwandt mit Gewinn und Reichthum, welche die Ideale herabziehen und mit Profanität bedrohen. Den Engländern ist für den Genuß der Kunst „Amüsement" der gebräuchliche Ausdruck; die Deutschen

nennen ihn: „Freude“. Gewiß wird im Paradieſe das Wort Amüſement nicht gebraucht, alſo gehört es nicht in die Kunſt, die, wenn es wahre Kunſt iſt, uns über unſeren irdiſchen Zuſtand erhebt. Des Künſtlers Anſehen wird in England noch von dem des politiſchen Mannes überwogen: noch nicht hat ſich der barbariſche Sprachgebrauch verloren, nach welchem der „gentleman“ dem „artist“ entgegengeſetzt wird. Die Dichtkunſt, in ihrer rein geiſtigen Natur, kann aus dem materiellen Treiben leichter in ihre eigene zurückweichende Region entfliehen, und ſich rein erhalten von dem praktiſchen Leben, kann aber auch biegſam mit dieſem ſich vermiſchen. Die bildende Kunſt hingegen iſt dort noch zu ſehr von den Rückſichten auf den Vortheil abhängig. Der Philoſophie der Engländer iſt es fremd, ſie in ihrer göttlichen Unabhängigkeit aufzufaſſen, da doch das Höchſte außer Beziehung mit dem Nützlichen ſteht. In einem vor wenigen Jahren erſchienenen Buche über die Kunſt finden wir die Worte: „to render the work useful, which is the true end of art.“ Nach engliſchen Begriffen iſt die Kunſt ein Geſchäft, welches der Künſtler mit dem Publikum ſchließt. Mehr und mehr iſt daher die Malerei eine Augendienerin geworden, wodurch die Farbe ein unverhältnißmäßiges — mit den üppigſten Wohnräumen übereinſtimmendes — Uebergewicht in den Gemälden der Engländer ſich angemaßt hat, welches, dem angebornen Farbenſinne der Nation begegnend, zwar manchen Werken wohlthun kann, in den meiſten aber, als Prahlerei, oder ein organbetäubendes Gewürz, das unverdorbene Naturgefühl verwundet, und die Kunſt, namentlich die Zeichnung gefährdet, wie wir weiter unten einleuchtender zu machen gedenken.

Von der Farbe.

Wir ergreifen dieſe Gelegenheit, uns mit den Engländern über die Farbe zu unterhalten, und thun es durch Vermittelung der Griechen, welche auch ſie ſo gern und mit Recht in Kunſtangelegenheiten als Geſetzgeber herbeiführen.

Zuvörderſt erinnern wir daran, daß dort Niemand eine Konkurrenz behaupten konnte mit dem Portraitkünſtler Sir Thomas Lawrence, als derſelbe zu der Würde eines Direktors der Akademie gelangte. Unbeſchadet der Freundſchaft, die der Verfaſſer für den liebenswürdigen und fein gebildeten Künſtler empfand, und mit voller Anerkennung ſeiner Darſtellungskraft und ſeiner glänzenden Eigenſchaften in Farbe und Geſchmack, kann es um der Wiſſenſchaft willen hier nicht unberührt bleiben, daß er (nach ſeinen hier ausgeſtellt geweſenen Werken) ſchwach in der Zeichnung war, und, ſoweit uns bekannt, keine Kompoſitionen von ihm vorhanden ſind.

Daß der überwiegende Farbenſinn zum Nachtheil der dem Umriß gebührenden Beſtimmtheit ein Uebergewicht behauptet, rührt von der Ungewohnheit der Ausführung heiliger Ideen in Gemälden her; denn die Würde der Idee iſt das Gewiſſen der Hand, und befiehlt dem Künſtler, wie oben ausgeführt wurde, ihr klares Erſcheinen durch den erkennbarſten Umriß. Wenn wir nun an dieſe Bezeichnung des Kunſtgewiſſens unſere oben ausgeſprochene Ausſicht knüpfen, auf dem Wege unſerer Strenge die uns verwandten Engländer uns näher zu bringen, indem zu gleicher Zeit auch für uns ihre Kunſtfähigkeiten heilſam ſind, ſo rufen wir zugleich mit ihnen aus: „auch die Farbe iſt ein Theil des Weſentlichen;“ denn der Raum, den der Umriß einſchließt, gehört der Farbe, und die Farbe gehört ihm.

Die Geſetze der Zeichnung ſind von weit beſtimmterer Strenge, als die der Farbe, und dennoch iſt es dieſer erlaubt, mit den Geſetzen jener zu ſpielen. Dieſe Verwirrung wird dadurch noch bunter, daß die Richtung und Anſichten kunſtbegabter Menſchen in Beziehung auf die Farbe eben ſo mannichfach, wie ihre Individualitäten ſind, wodurch immer geheimnißvoller das Weſen dieſes ſo hoch erheiternden Theiles der Natur wird. Viele Künſtler ſehen die Welt vorherrſchend in Farbe, ein eben ſo zahlreicher Theil in Geſtalten und Umriſſen. Die Koloriſten machen ihre Umriſſe ſtumpfer, um ihre Geliebte, die Farbe, triumphiren zu laſſen. Wer aber auch noch ſo ſehr hingeriſſen iſt von einem Gemälde des Correggio, hält dennoch höher ein Werk Raphaels, ohngeachtet wir in dieſem die Eigenſchaften nicht finden, die wir in

jenem am Meiſten bewundern. Es bezeichnet aber das Uebergewicht des Raphael in den höheren Regionen, daß in ſeinen erſten Meiſterwerken, ohngeachtet ſeines allgemein anerkannten Primats, der Farbe nicht namentlich gedacht, in denen des Correggio, Tizian, Paul Veroneſe hingegen die Farbe ausdrücklich geprieſen wird. Immerhin verſtärkt die Farbe den Charakter und die Bedeutung des Gegenſtandes und erhebt die Anmuth deſſelben; aber nicht ſelten verräth ſie ihn auch, wenn ſie ſchmeichelnd um ihn her ſpielt und hier und dort ihn umwickelt. Solche Anmaßungen, die außer ihren weſentlichen Rechten liegen, verwirren die Begriffe und das Urtheil über die Hauptbeſtandtheile der Kunſt, und nach den wunderlichen Urtheilen, die wir zuweilen von Kolorit-Phantaſten vernehmen, ließe ſich faſt befürchten, daß die Basreliefs des Phidias in Malerei überſetzt, und dem Rembrandt oder Rubens zum Koloriren gegeben würden.

In ſolchen ſich tauſendmal durchkreuzenden Betrachtungen können wir über die Natur der Farbe im Reiche der Kunſt zu keinem Grade von Klarheit gelangen, ohne die Form mit der Farbe in Gegenſatz zu ſtellen.

Wie der volle Werth eines Kunſtwerks in der Form allein, ohne alle Farbe, liegen *kann*, ſehen wir in unſerer vollen Befriedigung im Anblick der Skulpturen des Parthenon, der Venus von Melos, der Minerva, des Demoſthenes u. ſ. w. Aber wir vernehmen hiergegen den Einwurf, daß die Natur die ganze Natur mit Farbe ſchmückt, und will, daß auch hierin die Kunſt von ihr beſeelt werde. Hier machen wir unſeren oben ausgeſprochenen Satz geltend, daß nicht alle Geſetze der Kunſt nach denen der Natur zu meſſen ſind. In folgenden Betrachtungen hoffen wir der Frage einiges Licht zu verleihen.

Zeichnung und Farbe ſind Geſchwiſter: der Umriß, der denkende und anordnende Bruder, die Farbe, ſeine anmuthige, phantaſtiſche Schweſter, ſchmückend ſeine Gedanken und Werke. Die Zeichnung hat Geltung für ſich allein, die Farbe — (ein Kalloſcop iſt eine ſeelenloſe Augenergötzung) — findet nur in ihr einen Anlaß des Lebens. Wenn wir uns nun bei unſeren größten Kunſtvorfahren und Lehrern, den Griechen, Raths erholen, ſo ſehen wir auch ſie der Farbe in ſo hohem

Grade zugethan, daß sie selbst ihre Skulpturen nicht von der allgemeinen Herrschaft der Farbe ausschließen wollten. Aber wir erstaunen zu finden, daß sie, genügsam, ihrer nur drei von der Natur forderten; nur durch die einfache Gegenwart dieser drei wollten sie ihre Götter ehren und schmücken. So einfach und zahm diese drei Farben da standen, so wurden sie doch offenbar nur deswegen den Kunstwerken einverleibt, um die Kunstfreude zu erhöhen; sonst hätten sie den Marmor weiß gelassen. Es ist übrigens bekanntlich, nach gründlichen antiquarischen Forschungen der letzten Jahrzehnte, allgemeine Ueberzeugung geworden, daß die griechischen Tempel in der Blüthenzeit der Kunst mit Farben bedeckt waren, und jedes architektonische Glied seine eigene herkömmliche Färbung hatte. Ein Zweifel, ob die Götterstatuen und andere zum Tempel gehörige Bildhauereien Farbe erhielten, ist daher unzulässig, da es nicht denkbar ist, daß die, gleich allen anderen südlichen Völkern, farbenbedürftigen Griechen ihre Götter und Helden in ein rings umher ihnen gegebenes Farbenleben, gespensterweis sollten hingestellt haben. Die Besorgniß, die wir zuweilen vernommen, daß gemalte Statuen, gleich den Wachsfiguren, durch die man Menschen nachbildet, uns widerwärtig sein könnten, muß sich beschämt zurückziehen, wenn wir die Unmöglichkeit entgegensetzen, daß die feinsten Verwalter des Schönen und des Geschmacks etwas Anderes, als das Schönste, in ihrer Blüthenzeit, ja, daß sie etwas Augenverletzendes hätten thun können.

Wenn nun sie, die kunstbegabteste aller uns bekannten Nationen, Genügsamkeit in der Farbenkunst ausübte, so darf der, welcher gleichwohl beim Anblick von Tizian's und Paul Veronese's Werken, des Mitgenusses der hohen Farbenwonne solcher groß-genießenden Meister sich bewußt ist, sich nicht schämen, die Farbe, wenn gleich ihren geistigeren Sinn anerkennend, dennoch nur als Dienerin der Formen anzusehen. „Dienerin", sag' ich, da die Form, wie wir oben ausführten, selbstständig und die Bedingung der Existenz der Farbe ist. Ihr hoher Werth bleibt dabei ungeschmälert, denn sie erhöhet den Werth alles Beseelten. Was würden die Veilchen sein, ohne die bescheidene Innigkeit ihres schattenverwandten Dunkelblau? was eine Rose,

wäre sie blau, anstatt der mild triumphirenden Röthe jugendlicher Weiblichkeit? was eine Lilie, wäre sie grün, anstatt ihres kunstaufrufenden Schmelzes und ihrer Silberweiße, worin die Unschuld eine Königin wird? Diese Beispiele indessen, wenn gleich erläuternd durch Analogie, vollenden nicht die Anschauung des Verhältnisses der Zeichnung zur Farbe in der Kunst. Die Farbe, eins der einfachsten Wesen in der Schöpfung, das schon durch seine Unaussprechlichkeit sich als unergründlich bestätigt, hat in ihrer geheimnißvollen Natur eine Bedeutung, die wir, im Einverständniß mit allen Farbensehenden, nur verstehen in der seelenvollen Freude, die sie uns einflößt, der Verstand hingegen auszusprechen nicht ermächtiget ist. Hätte die Farbe nicht so große, vom Schöpfer ihr mitgegebene Rechte, wie würde sie sich zu großer Bedeutung in der Kunst haben aufschwingen, und wie hätten die farbenkundigen Künstler zu so unsterblicher Verehrung unter den Menschen gelangt sein können? Wir sehen uns daher von der Menschheit ermächtigt, in gehörigem Maaße (wovon wir jedoch die Gesetze nicht kennen) uns von der anmuthigen Schwester des Umrisses in ihre weiblich-träumende Unbestimmtheit fortziehen zu lassen. Der Bruder selbst ist willig etwas aufzugeben von seinen männlichen Rechten, er giebt nach, und wie kann er anders; denn sie sagt zu ihm: „ich habe dich zum Auffressen lieb". Männer also fügen sich den Ansprüchen der sie geistig anduftenden weiblichen Macht, das Wirkliche durch Geträumtes zu verdrängen. Dieses aber wird, wie wohl zu merken, nur dann geschehen, wenn ohne großen Schaden von dem Wirklichen etwas aufgeopfert werden kann, und das Opfer ein Mittel zum Gewinn des Schönen ist. Es ist die Poesie der Farbe, die uns zu sich zieht mit Seelenfesseln, die, mit dem Geiste der unaussprechlichen Blumen verwandt, aus den Tiefen der Natur kommt, wenn wir stehen vor dem Correggio, vor dem Claude, Tizian, selbst Teniers und Ostade, und sogar uns lange gefesselt sehen von Darstellungen, deren Gegenstand uns kaum angenehm ist; ja, wir huldigen dem Zauber der Farbe sogar dann, wenn der Gegenstand des Bildes unseren Geschmack verletzt. So ist es in unserer heutigen Welt. Antike Schriftsteller erwähnen nichts Aehnliches von Malern des Alterthums, welche, auf

Koſten der Form, blos durch die Kunſt der Farbe in großem Anſehen geſtanden hätten. Faktiſch bewieſen wird hierdurch zwar nicht, daß Aehnliches in jenen Jahrhunderten nicht exiſtirt habe; denn auch jene ſchriftlichen Denkmale ſind eben ſowohl nur Fragmente der Alterthumskunde, als die Bildwerke, die ſich uns erhalten haben. Nach dieſen indeſſen ſind wir genöthigt anzunehmen, daß die Griechen den Werth der Farbe dem geiſtigen Haupt-Inhalte ihrer Kunſtwerke nachgeſetzt haben, weil ihre Phantaſie mehr geſtaltete als träumte. Die Gemälde von Herkulanum und Pompeji nähern ſich dem Charakter der Plaſtik, moderne Skulpturen dem der Malerei; woraus wir erkennen, daß die antike Malerei aus der Plaſtik, die moderne Plaſtik aus der Malerei hervorgegangen.

Wir haben ſo eben den tiefen Sinn der Farbe erhoben, wir haben ſie in einer Region gefunden, die über den Sinnen ſteht, und in Herbeiführung des Raphaels angedeutet, daß die Naturrichtigkeit derſelben den hiſtoriſchen Bildern angehört. Aber dennoch ſehen wir die Griechen mit derſelben eine Mäßigung üben, welche kaum über die Bedürfniſſe einer ſinnlichen Heiterkeit hinausgeht. Wir ſehen ferner die Griechen zuweilen ſogar eine kunſtgemäße Anordnung ihrer Farben ausüben, die ganz außer der Natur liegt, indem wir in griechiſchen Malereien manche Figuren mit Farben kolorirt finden, die ihrer Natur nach ihnen nicht gehörten, nur zu Gunſten der Farbenharmonie des Orts, den ſie einnahmen Zum Beiſpiel in der Begräbnißgrotte des beſten Styls bei Corneto, im alten Hetrurien, unweit der alten Stadt Tarquinium, ſehen wir trefflich gezeichnete Pferde blau gefärbt, weil in der harmoniegerechten Folge der Farben die blaue an dieſe Stelle gehörte. Und doch ſollten jene Pferde wirkliche Pferde ſein, denn ſie ſind trefflich gezeichnet.

Wenn nun die Griechen, unſere Lehrer, mit den drei Farben: roth, blau und weiß, in ihrer heiligen Kunſt ſich begnügen konnten, unſere hiſtoriſchen Maler aber jedem der dargeſtellten Naturtheile die naturgemäße Farbe mittheilen, weil die monumentale Kunſt ein Mehreres nicht zuläßt, ſo können ſie darauf rechnen, daß in Anſehung der Farbe Phidias ihre Vertheidigung gegen Sir Thomas Lawrence

übernehmen wird, und dieſer Vertheidigung muß die in der Malerei vornehmſte Nation, die Italiäner der guten Zeit, ſich anſchließen, ſie, die in einem hiſtoriſchen Inſtinkte die ein Koloriren beſchränkte Fresco-Malerei erfunden und kultivirt haben, gerade weil dieſelbe die Darſtellungen, wegen ihrer beſchränkten Mittel, auf das geiſtig Weſentliche zurückweiſt, und nicht durch lebhafte Anregung der Sinnlichkeit die ſtille Würde großer Gedanken beunruhigen und verletzen kann. Unläugbar und geſchichtlich iſt die Frescomalerei die Ausſaat, aus welcher der große hiſtoriſche Styl auch der Oelmalerei des Raphael, Fra Bartolomeo, Leonardo da Vinci, Buonarotti ſich erhoben hat. Als die reichere Oelfarbenkunſt die Frescomalerei verdrängte, nahmen die Künſtler Anfangs ihre Farben aufs Einfachſte aus der Hand der Natur, als hätten ſie ihre Pinſel in die Kelche der Blumen getaucht. So thaten auch Johann von Eyck, Hemlinck und die farbenfrohe Cölniſche Schule, und nicht anders dürfen jetzt die Maler verfahren, die ſich in demſelben Falle wie jene befinden, und für heilige Orte malen; denn ſie wiſſen, daß in Kirchen die Farben nur mit lauten Tönen reden dürfen, die gedämpften hingegen in gedämpftem Lichte untergehen.

Solchen Blumencharakter hat in beiden Zweigen der Malerei die Farbe aller vorzüglich gerühmten Koloriſten der Toskaniſchen und umbriſchen Schule, als: Raphael, Fra Bartolomeo, Pietro Perugino, Andrea del Sarto, Luini, Sodoma. Aber ſo wie dieſe, außer dem Raphael, in Vergleich mit der in Großbritannien üblichen Farbe, dort weniges Lob genießen, ſo fürchte ich auch, daß dort ſich wenige Stimmen für Michel Angelo's Farbe erklären werden. Ihm zwar waren ſelbſt die Blumen zu glänzend für den heroiſchen Ernſt ſeiner Sibyllen und Propheten; aber wie weit entfernt er war, der Farbe beſonders eine Geltung einzuräumen, ſehen wir an der Mißbilligung, welche ſeinem Kolorit widerfährt von den meiſten an ſchmeichelndes Kolorit gewöhnten Beſchauern, die wir indeſſen auffordern möchten, eine Leiter zu beſteigen, um in der Nähe zu bewundern, wie nicht allein großartig erfunden, ſondern auch mit der tiefſten Kunde und künſtleriſcher Gewiſſenhaftigkeit ſelbſt die kleinſten Theile ſeiner Figuren

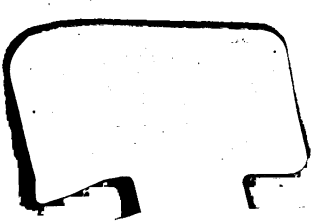
gezeichnet sind; wobei wir uns der Antwort eines griechischen Bildhauers des Alterthums erinnern, als Jemand ihm den Einwand machte, daß seine Arbeit umsonst sei, welche er an die Theile seiner Statuen wende, die von Niemandem gesehen würden. „Nicht die Menschen sehen solche verborgenen Theile, antwortete er, aber die Götter sehen sie." Uebrigens hat kein Gleichzeitiger ihn über Kolorit getadelt, und Raphael war mehrmals sein Nachahmer.

So wie nun Michel Angelo, den die Geschichte den Erhabenen nennt, Alles gering achtete, was nicht in den männlichen Styl einstimmte, den er selbst übte, so kommt es in der Malerei, und so in allen Künsten, vornämlich darauf an, daß etwas Bedeutendes mit Tüchtigkeit dargestellt werde. Wenn die Frage ist: „wollet ihr Farbe, oder großen geistigen Sinn?" so kann nur die Antwort sein: „die Höhe der Kunst nimmt ihr Maaß von der Höhe der Gegenstände, mit denen sie verkehrt." Und wenn der Vortrag eines großartigen Malers seine großen Charakterzüge, wie es unausbleiblich ist, in seinen Werken bezeichnet, so müssen die durch unmäßige Farbenüppigkeit Verwöhnten überzeugt werden, daß für zwei einander entgegengesetzte Zweige der Kunst, zwei eben so verschiedene Farbenstyle sein müssen, indem sie sehen, daß die Sibyllen und Propheten Buonarotti's in der Sixtinischen Kapelle nicht durch Gegensätze von Licht und Schatten, nicht durch schlagendes oder mildes schmeichelndes Farbengewebe, sondern durch ihre Großheit von uns bewundert werden. Die Beschaffenheit des Orts ward indessen auch hier von der Weisheit des Künstlers bei Stimmung seiner Farben in wesentlichen Betracht gezogen, wie in allen Fällen, wo Gemälde die Bestimmung haben, einem festen Orte für immer anzugehören.

Durch solche Bemerkungen also heben wir die oben bezeichneten Verschiedenheiten der Ansichten dadurch, daß wir einer jeden derselben den eigenen Platz ihrer Anwendung anweisen; denn wer den Gegensatz der episch-historischen, monumentalen und profan-geselligen Malerei auffaßt, wird nicht mehr die Gesetze der einen auf die andere anwenden.

Willkommen sollen uns immer bleiben die farbenschönen Gemälde zu edlem Genusse der flüchtigen Stunden und zur sinnreichen Erheiterung der uns umgebenden Räume. Auch durch sie wird das Gesetz der Freude geübt, eins der positiven Gesetze der schönen Künste. In den epischen Kunstschöpfungen aber trinken wir in vollen Zügen einen großen Becher, angefüllt von der Seele der Völker, einen Moment, der, umschlungen von Vergangenheit und Zukunft, uns stärkt, mildernd mit göttlicher Heiterkeit den Ernst des Lebens und die Strenge der Geschichte.

Von aufstrebenden Talenten, von solchem Sinn belebt, sehen wir uns umgeben, die in der gesundeten Kunst ihre Geister und Hände gestärkt haben und stärken. Und so wie Verfasser in jener schon im Jahre 1818 geschriebenen Abhandlung über die Nachahmung in der Malerei, in den Anfängen, die er damals in Rom erblickte, den aus befruchtendem Boden gedeihlich aufkeimenden deutschen Genius glücklich erkannte, so fühlt er auch jetzt kühnlich sich berechtigt, gediegenen Werken des deutschen Genius in künftigen Zeiten entgegen zu sehen; dafern wir den Boden, aus welchen sie steigen, uns rein bewahren, dafern wir, unverzaubert von menschlichen Werken, die reine Quelle der Natur uns offen erhalten.

Druckfehler-Verzeichniß.

Seite 22 Zeile 26 statt: das lies: daß
" 29 " 29 " war " ist
" 30 " 7 " Valabregne lies: Valabregue
" 31 " 29 u. 34 statt: Trentanova lies: Trentanove
" 32 " 6 desgleichen
" 66 " 16 statt: fünf lies: vier
" 71 " 18 " das " daß
" 82 " 1 " ihnen " ahnen
" 85 " 8 zwischen: übergeben und: deswegen setze ein Semikolon
" 88 " 3 tilge: meines Erachtens, und lies: seine Büste ist —
" 106 " 6 hinter: ihn zu diesem setze ein Komma
" 112 " 2 statt: Baum lies: Braun
" 122 " 21 " Masanio lies: Masaccio
" 124 " 9 " Vita " Vite
" 124 " 14 " Baroni " Barocci
" 132 " 32 " Lehren " Lehrern
" 136 " 6 " war " wahr
" 150 letzte Zeile statt: Wehnierschen lies: Wehningsschen
" 157 " 13 " Perugini " Perugino
" 167 " 6, 7, 8 lies: nämlich erstlich siebzehn Hauptbilder, wovon funfzehn 15½ Fuß hoch und 19 Fuß breit, zwei noch bedeutend größer, ferner funfzehn Lunetten 6½ Fuß hoch und 19 Fuß breit, funfzehn Sockelbilder oder Predellen, 4 Fuß hoch und 18 Fuß breit.